Die Grundlagen der Zeichnung

von Walter Crane

Dieses Werk ging im Jahre 1907
in den Verlag von Klinkhardt
& Biermann zu Leipzig über.

69/1461

WALTER CRANE

DIE GRUNDLAGEN DER ZEICHNUNG

Von Walter Crane ist ferner im Verlag von Hermann Seemann Nachfolger zu Berlin NW 87 in einzig autorisierter Ausgabe erschienen: **Linie und Form.** Mit ca. 160 Bildern. Preis brosch. M. 10.—, geb. M. 12.—. **Von der dekorativen Illustration des Buches** in alter und neuer Zeit mit ca. 160 Bildern. Preis brosch. M. 7.50, geb. M. 9.—.

DIE GRUNDLAGEN DER ZEICHNUNG

VON WALTER CRANE

Zweite, neu durchgesehene Auflage (2.—3. Tausend)

BERLIN UND LEIPZIG
VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN.

DIE UEBERTRAGUNG INS DEUTSCHE WURDE VORGENOMMEN VON PAUL SELIGER, DEN DRUCK DIESER WIE DER FRUEHEREN AUFLAGEN FUEHRTE DIE FIRMA E. HABERLAND IN LEIPZIG-R. AUS.

DEM RECHTSGELEHRTEN CHARLES ROWLEY, VORSITZENDEM DER STAEDTISCHEN KUNSTSCHULE IN MANCHESTER, DESSEN TATKRAFT, WOHLWOLLEN UND BEGEISTERUNG DIE SCHULE IN IHRER NEUEN ENTWICKELUNG SO VIEL VERDANKT, SOWIE MEINEN FRUEHEREN KOLLEGEN IM LEHRKOERPER UND ALLEN STUDIERENDEN WIDME ICH DIESES BUCH.

VORWORT.

Der Inhalt der folgenden Kapitel bildete ursprünglich eine Reihe von Vorlesungen, die ich vor den Studierenden der Städtischen Kunstschule in Manchester während meiner Amtsführung als Leiter des Zeichnens an dieser Anstalt hielt.

Das behandelte Gebiet ist ein sehr weites, und ich bin mir bewußt, daß viele Zweige meines Themas nur berührt sind, während andere in wahrhaft elementarer Weise behandelt sind. Jedes Kapitel müßte in der Tat zu einem ganzen Buche erweitert werden, wenn ich den Gegenstand so ausführlich erörtern wollte, daß jeder Abteilung eine einigermaßen angemessene Behandlung zuteil werden sollte.

Mein Hauptzweck war indes, die Lebensadern und -nerven der gegenseitigen Beziehungen in den Zeichenkünsten darzulegen, welche, wie der Saft aus dem Hauptstamm aus verbundenen und gemeinschaftlichen Wurzeln wie aus einem gemeinsamen Boden entspringend, den lebenden Baum stützen und zu einem organischen Ganzen verknüpfen.

In einer Zeit, wo infolge der Wirksamkeit gewisser ökonomischer Ursachen, wovon die hauptsächlichste die Handelskonkurrenz ist, die Neigung vorherrscht, jeden Zweig der Zeichnung zu spezialisieren, der auf diese Weise von den anderen losgelöst wird, ist es nach meinem Gefühl von der höchsten Wichtigkeit, sich den tatsächlichen Fundamentalzusammenhang und die Wesenseinheit der Kunst stets vor Augen zu halten: und obgleich wir als Studierende und als Künstler in der Praxis danach streben können, die Frucht von dem besonderen Zweige, den wir uns zu eigen machen möchten, zu pflücken, so sollten wir doch nie seine Beziehung zu anderen Zweigen, seine Abhängigkeit von dem Hauptstrom und der Quelle seines Lebens, der Wurzel, außer acht lassen.

Anderenfalls laufen wir, glaube ich, Gefahr, in unserer Arbeit mechanisch zu werden oder uns zu eng an die Technik anzulehnen, während die Kunst des Zeitalters, zu der jeder einzelne beiträgt, als Gesamtergebnis einer solchen Enge des Blickes einen Mangel sowohl an Harmonie der Phantasie als technischer Beziehung zu sich selbst aufweist, wenn Einheit von Wirkung und Zweck wie in der Zeichnung und Dekoration von öffentlichen und privaten Gebäuden besonders wesentlich ist, nicht zu sprechen von der höheren Bedeutung der Kunst als des bleibendsten Denkmals des Lebens und der Ideale eines Volkes.

Meine Abbildungen stammen aus vielen Quellen und bestehen zum großen Teile aus solchen, die ich ursprünglich für die Vorlesungen benutzte, nur daß an die Stelle der rohen Kohlenskizzen, die damals entworfen wurden, sorgfältige Federzeichnungen von vielen der dargestellten Gegenstände in Ergänzung der Photographien und anderer treuer Abbildungen getreten sind.

Ich will bemerken, daß ich nach freiem Ermessen Linien- und Tonstücke im Text und durch das Buch hindurch verwandt habe, obgleich ich den Standpunkt vertrete, daß die Linienzeichnungen nur in Verbindung mit Schrift in Büchern verwandt werden sollten, in denen vollständige Angabe des organischen ornamentalen Charakters der Hauptzweck ist. Da ein Buch wie dieses jedoch mehr nach Art eines Werkzeugs oder Hilfsmittels für die Werkstatt eines Zeichners anzusehen ist, so kann es schwerlich von jenem Gesichtspunkte aus betrachtet werden. Der Plan des Werkes, der die Notwendigkeit mit sich bringt, so viele und mannigfache Abbildungen zu bringen, die in Maßstab, Inhalt und Behandlung so verschieden sind wie die geschichtlichen Perioden, die sie erläutern, würde von selbst eine durchgängige dekorative Behandlung ausschließen, und es hat sich als notwendig herausgestellt, viele der Abbildungen sowohl nach dem Original in Zeichnungen großen Maßstabes auf braunem Papier mit weißen Strichen als nach Photographien, die als Tonstücke gedruckt werden mußten, zu reproduzieren.

Ich habe Herrn Gleeson White für seine wertvolle Hilfe in vielen Punkten zu danken, ebenso wie verschiedenen Besitzern von Verlagsrechten für die Erlaubnis, Photographien und andere Abbildungen benutzen zu dürfen, ferner Verlegern, die mir in einigen Fällen die Benutzung von Stöcken gestattet haben — Herrn George Allen für eine Seite aus „The Faerie Queen“, den Herren Bradbury, Agnew und Co. für die Benutzung von Zeichnungen aus dem „Punch“, den Herren J. S. Virtue und Co. für die Benutzung von Photographien der Glasbläserei und Teppichweberei, die speziell aus „The Art Journal“ entlehnt wurden. Mein Dank gebührt auch

Herrn Metford Warner (den Herren Jeffrey und Co.) für die Benutzung seiner Photolithographien meiner Tapetenzeichnungen, die in seinem Verlage erschienen sind, Herrn R. Phené Spiers für die Benutzung der Skizze des eisernen Geländers aus Rothenburg, Herrn T. J. Cobden-Sanderson für die Photographien von zwei seiner neuen Bucheinbände, den Testamentsvollstreckern des verstorbenen ehrwürdigen Herrn W. H. Creeny für die Erlaubnis, zwei Illustrationen aus seinen „Monumentalen Denkmälern auf dem europäischen Kontinent“ (jetzt erschienen bei Herrn B. T. Batsford) benutzen zu dürfen, ebenso Herrn Harold Rasbone, der mir gütigst gestattete, die in seinem Besitz befindlichen Kartons von Ford Madox Brown zu reproduzieren, Herrn J. Sylvester Sparrow für die Mitteilungen über die Praxis der Glasmalerei, sowie Herrn Emery Walker und Herrn G. R. Dennis für mannigfache Hilfe bei der Vorbereitung des Buches.

Walter Crane.

DIE GRUNDLAGEN DER ZEICHNUNG.

ERSTES KAPITEL: DIE ARCHITEKTONISCHE BASIS. //////

Wenn wir uns dem Studium der Zeichnung nähern, von welchem Gesichtspunkte es auch sei und welchen Zweck und welche Absicht wir auch am letzten Ende damit verbinden, so können wir uns doch schwerlich dem Eindrucke entziehen, den die gewaltige Fülle und unendliche Mannigfaltigkeit der Formen auf uns ausübt, die der Begriff (Zeichnung) deckt, wenn man ihn in seinem weitesten und umfassendsten Sinne versteht.

Von den einfachsten Linienmustern oder den Knochenkritzeleien des Menschen auf der ersten Stufe der Kultur bis zu den herrlichsten Werken der Wandmalerei in der italienischen Renaissance, oder, können wir sagen, von der Grasmatte des ersten Flechters bis zu dem schönsten persischen Teppich, oder von dem Steinhage bis zur Kathedrale von Salisbury — ist die Reihe endlos, und wollten wir Schritt für Schritt das richtige Verhältnis zwischen den zahlreichen verschiedenen charakteristischen Merkmalen verfolgen, so müssten wir den Lauf der Entwickelung des mensch-

lichen Gedankens und der menschlichen Geschichte selbst verfolgen.

Wenn wir staunend in diesem Labyrinth — diesem verzauberten, herrlichen Walde menschlicher Erfindung, den die Kunstgeschichte vor uns auftut, stehen, so könnten wir uns damit begnügen, auf die Lieblichkeit der einzelnen Formen hier zu blicken, und uns gleich Kindern an der Schönheit der Bäume und Blumen erfreuen, indem wir sie hier und da aufs Geratewohl pflücken und, ohne an ihre wahre Bedeutung zu denken, wieder wegwerfen, wenn wir ihrer müde geworden sind.

Wenn wir jedoch einen Leitfaden durch dieses Labyrinth aufzufinden suchen, etwas, was uns dieses wenigstens teilweise erklären kann, etwas, was uns einen Schlüssel zu dem gegenseitigen Verhältnis dieser mannigfachen Formen geben und uns in den Stand setzen kann, sie in harmonische Ordnung und harmonischen Zusammenhang zu bringen, so können wir jetzt fragen:

1. Wie und woher leiteten sie ihre Hauptzüge her?
2. Auf welcher Grundlage sind sie aufgebaut?

und

3. Welches sind die Haupteinflüsse, die ihre Mannigfaltigkeit bestimmt haben und noch bestimmen?

Wir wollen prüfen und uns der Beantwortung dieser Fragen widmen, da, wie ich glaube, eben wenn wir damit enden, womit wir begonnen haben, nämlich mit der Untersuchung, wir im Laufe dieser Untersuchung durch Studium, durch Vergleichung und sorgfältige Beobachtung, sehr wohl in den Stand gesetzt werden, unsern Weg zu erhellen und vieles zu finden, was uns als einzelnen Schülern und ausübenden Künstlern von Nutzen sein kann.

Die ersten Künste waren augenscheinlich die der reinen Nützlichkeit, die aus den ersten natürlichen

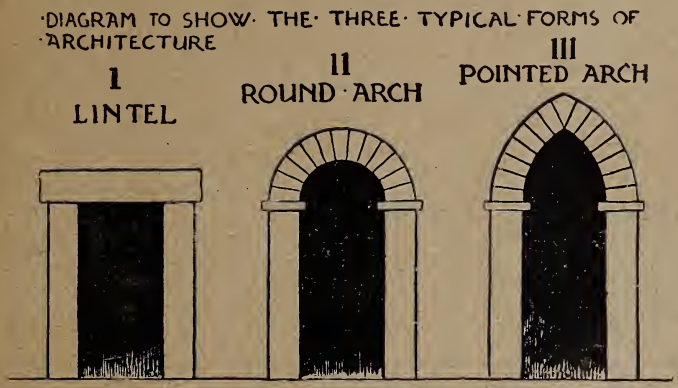
Bedürfnissen des Menschen entspringen, die die Erhaltung des Lebens selbst bezwecken — die Kunst oder das Gewerbe des Jägers und Fischers, des Ackerbauers, des Holzfällers und des Wasserschöpfers: aber wenn wir bedenken, daß gleich nach der Sicherung des Nahrungsvorrates sich das Bestreben des Menschen darauf richtete, sich Schutz, sowohl in Behausung als in Kleidung, zu verschaffen, und die Mehrzahl der hervorbringenden Künste seitdem unter irgend einem Obdache betrieben wird, daß ferner alle von ihnen in irgendwelcher Beziehung zum Bau oder zur Verschönerung eines solchen Obdachs beitragen, so werden wir meines Erachtens die wahre Grundlage und die beherrschenden Einflüsse, die in der Entwickelung der dekorativen Zeichnung maßgebend gewesen sind, in der Form und Art der menschlichen Wohnungen und ihres Beiwerks finden; von den Tempeln an, die der Mensch errichtete, um darin seine höchsten Ideale zu bergen — diesen Tempeln, die selbst nur größere und monumentalere Wohnungen sind, bis herab zum Grabe, seinem letzten Wohnplatze. Kurz, wir werden die ursprünglichen und maßgebenden Grundlagen der Zeichnung in der Architektur, der Königin und Mutter aller Künste, finden.

Mit dieser Behauptung ist die Anschauung sehr wohl vereinbar, daß alle Kunst in erster Linie die Projektion oder der Niederschlag der gemütlichen und intellektuellen Natur des Menschen in materieller Form ist; aber ist sie projiziert und hat sie ihre endgültige Gestalt angenommen, so unterliegt sie gewissen beherrschenden Kräften der Natur, des Stoffes, der Bedingungen, die auf den Geist zurückwirken, und mit diesen beherrschenden Kräften und Bedingungen und den Unterscheidungen, die sich aus ihnen ergeben, wollen wir uns nunmehr beschäftigen.

Solche Unterscheidungen, wie sie zum Beispiel in der Erfindung, dem Entwurf und der Ausführung jener Muster vorkommen, die zur Bedeckung des Fußbodens bestimmt sind (wie bei Teppichen oder Platten), und solcher, die zur Bedeckung von Plafonds und Wänden bestimmt sind (wie bei Stuck, Wandteppichen und Tapeten), entspringen offenbar aus der verschiedenen Lage von Fußboden, Wänden und Decken und den Unterschieden zwischen senkrechter und wagerechter Lage, und diese Bedingungen bilden augenscheinlich einen untrennbaren Teil der Konstruktionsbedingungen der Wohnung selbst.

Man kann sagen, daß das erste Obdach das kunstlose Obdach, wie es die Natur bot, gewesen ist — der Baum und die Höhle, die ersten Wohnungen des Menschen, obgleich er wahrscheinlich keineswegs das erste lebende Wesen war, das sich in Bäumen und Felsen versteckte, da er viele furchtbare Feinde hatte, die ihm den Besitz streitig machten oder ihn darin störten. Es ist beachtenswert, daß eine Kunst, wie sie mit diesem seltsamen und zeitlich entfernten Kapitel aus dem Dasein des Menschen auf der Erde verknüpft ist — die instinktive Kunst, die den ersten Jäger bewog, in die Knochen- und Steinwerkzeuge, deren er sich bediente, die Bilder der erjagten Tiere einzuritzen —, rein graphisch ist und nicht das geringste Gefühl für die sich anpassende, kennzeichnende ornamentale Eigenart dessen zeigt, was wir dekorative Zeichnungen nennen, die einem höher organisierten Gesellschaftszustande anzugehören scheinen. „Bei den alten Griechen", heißt es in Guhl und Koners „Leben der Griechen und Römer", „wurden Quellen und Bäume, Höhlen und Berge als Sitze von Gottheiten betrachtet und infolgedessen verehrt, selbst wenn sie nicht durch die Kunst des Menschen in göttliche

Wohnungen umgewandelt wurden". Aber, wie um buchstäblich zu beweisen, daß die Kunst aus der Natur entspringt, so führte die Höhle selbst zu einer architektonischen Entwickelung, wie in einigen alten griechischen Gräbern, wo die Felsenhöhle oder -kluft durch die Baukunst benutzt und weiter ausgebildet wurde oder wo der Fels selbst künstlich ausgehöhlt wurde wie in den Felsentempeln Ägyptens und Indiens, auf die einige auch den Ursprung der Säulenarchitektur zurückführen.



Drei typische konstruktive architektonische Formen. Architrav. Rundbogen. Spitzbogen.

Das Zelt der asiatischen und die geflochtene und hölzerne Hütte der westlichen und nördlichen Nomadenhorden kommen in der Reihe menschlicher Wohnungen zunächst, und nicht nur können wir gewisse Typen der Musterzeichnung auf beide Quellen zurückführen, sondern es könnte scheinen, als ob sowohl das Zelt als die Hütte und vielleicht der Wagen der Arier ihren Einfluß auf die festeren Steinkonstruktionen ausgeübt hätten, die auf sie folgten. Wurden die Stämme zu Gemeinschaften, so wurden städtische Niederlassungen gegründet, wo gefestigtere und geordnetere Lebensgewohnheiten überwogen.

Wir können nach Professor Ruskin jetzt die Haupttypen der architektonischen Form und Konstruktion in drei Hauptgruppen teilen, nämlich:

1. Die Architravarchitektur (Säule und Giebel).
2. Die Rundbogenarchitektur (Gewölbe und Kuppel).
3. Die Spitzbogenarchitektur*) (Gewölbe, Giebel, Strebepfeiler).

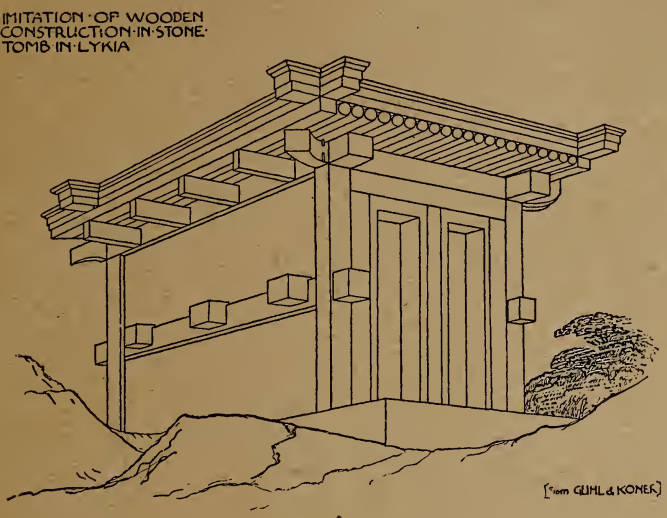
Tor in Mykenae.

Von der ersten finden wir den einfachsten Typus im Steinhag; wir können sie in gleich massiver und fast ursprünglicher Form in Mykenae, an dem berühmten Löwentor, finden, das als ältestes bekanntes Beispiel der griechischen Plastik bemerkenswert ist; wir können sie entwickelter in den griechischen Tempeln des alten Ägyptens, in Karnak, Theben und Philae, finden und in ihrer reinsten Form im Parthenon zu Athen beobachten.

---

*) Obgleich eine solche Einteilung vom Standpunkte des konstruktiven und historischen Architekten nicht völlig befriedigend sein mag, so genügt sie doch vollständig für unseren gegenwärtigen Zweck, was den Einfluß jener Haupttypen auf die Bestimmung der Form, des Charakters und der maßgebenden Räume und Linien der Dekoration, sowohl für Flächen- als Skulpturzeichnung betrifft, der sich in den ältesten, klassischen und mittelalterlichen Werken, die ich zu behandeln habe, kundgibt.

Die Entstehung und Entwickelung des griechischen dorischen Tempels aus seinem Urbilde, der Holzkonstruktion, ist oft in vortrefflicher Weise dargelegt worden, und die Gräber in Lykien bieten auffallende Beispiele von dieser engen Anlehnung und Fortführung einer Konstruktion und der zugehörigen einzelnen Teile, die ursprünglich in Holz gedacht waren, in Stein, und es ist lehrreich, ihre Formen mit den ent-



Nachahmung der Holzkonstruktion in einem Steingrab in Lykien.

sprechenden Teilen am Parthenon zu vergleichen und zu beobachten, wie genau sie übereinstimmen. Es ist ein merkwürdiges Beispiel jener Vorliebe und Neigung zu alten und überlieferten Formen, daß mit der Kunst und allen Hilfsquellen der athenischen Kultur die Form und Konstruktion der Tempel vielfach dieselben blieben und als in ihrer Herrlichkeit einzig dastehende Weiterbildungen ihrer hölzernen Vorläufer in Marmor angesehen werden können, die alle charakteristischen Züge dieser ältesten Konstruktionen beibehalten haben.

Auf diese Weise wurden indes die Eigenschaften der Erhabenheit, verbunden mit äußerster Einfachheit, fein abgewogenen Abmessungen und Schlichtheit, ernstem, aber fein ausgeführtem Ornament gewonnen, das, durch Farbe in dem hellen und blendenden Sonnenlichte Griechenlands hervorgehoben, allen Anforderungen zu entsprechen schien, besonders wenn sie den Fries- und Giebelschmuck in der schönsten und edel-

Ornamentale Linien im Friese des Parthenon.

sten Plastik, die die Welt je gesehen hat, bildeten, wie im Parthenon.

Plastik.

Zu dieser Plastik scheinen in der Tat alle Linien und Größenverhältnisse des Gebäudes das Auge hinzuleiten, während sie, sei es im Giebel, in den Metopen oder im Fries, einen wesentlichen Teil der architektonischen Wirkung ausmacht und streng Plattenskulptur ist oder was als architektonisches Ornament betrachtet werden kann, da, wie ich anderwärts dar-

gelegt habe, wir die figürliche Plastik sehr wohl als Ornament der Griechen bezeichnen können, genau so wie man sagen könnte, daß die bildliche Schrift und

Raumausfüllung einer Metope vom Parthenon.

die Hieroglyphen die Wanddekorationen der Ägypter gewesen sind.

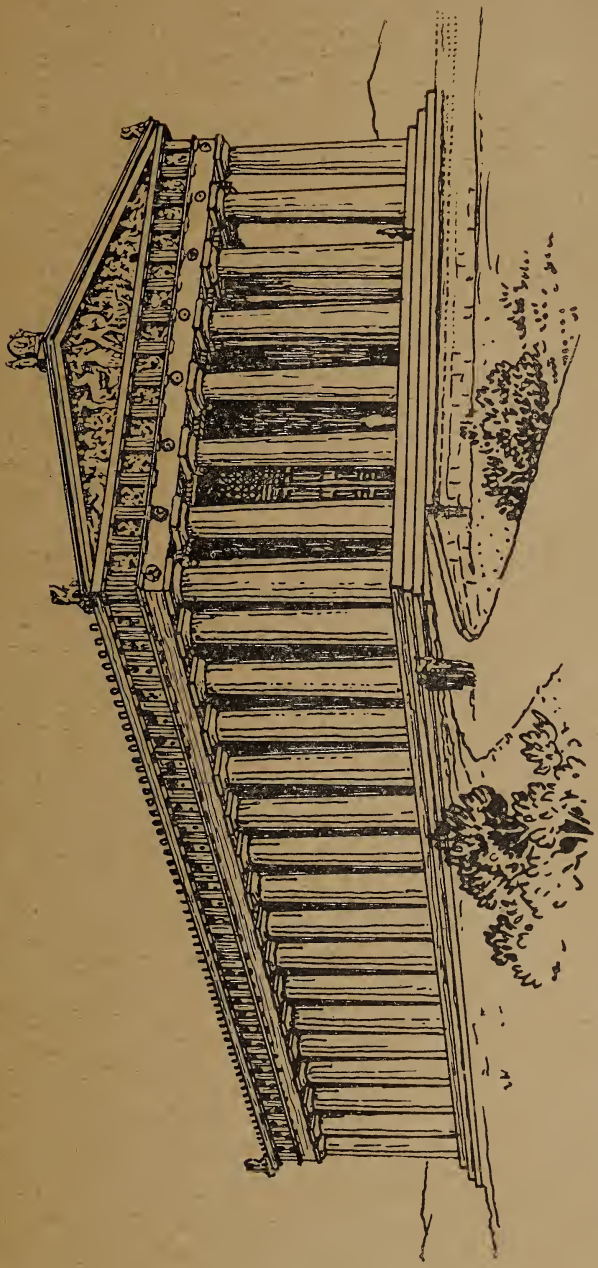
Diese Skulpturen waren augenscheinlich unter dem Einflusse der stärksten architektonischen und dekora-

tiven Empfindung gezeichnet und auf einer Grundlage ornamentaler Linien aufgebaut. Es herrscht durchaus in ihnen ein gewisser Rhythmus und ein gewisses Wiederkehren von Masse, Linie und Form, und sie sind alle sorgfältig in Bezug auf den Platz, den sie einnehmen, berechnet.

Ferner ist zu bemerken, daß die Skulpturen in den Zwischenräumen der Konstruktion, das heißt nicht an den eigentlich tragenden Teilen angebracht sind. In diesem Punkt ist eine Vergleichung mit den älteren Formen der reinen Steinkonstruktion in Mykenae interessant. Die Löwen über dem mykenischen Tor sind in eine Steinplatte gehauen, die in die dreieckige Vertiefung oberhalb des Sturzes eingelassen ist, um zu verhüten, daß er unter dem gewaltigen Gewicht der schweren verwendeten Steine breche. Die dreieckige Vertiefung kann ohne die Platte in dem Torweg von Klytaemnestras Hause in Mykenae beobachtet werden. Hier haben wir ein altes Beispiel für den von den Konstruktionsbedingungen gelassenen und dekorativ behandelten, in seiner Zeichnung bedeutsamen Zwischenraum, der das Wahrzeichen der Burg von Mykenae trägt, genau so wie wir die Geschlechtswappen über den Toren unserer englischen mittelalterlichen Burgen sehen.

Der Parthenon.

Kehren wir zum Parthenon zurück, so sehen wir, daß dasselbe Prinzip in den Giebel- und Metopenskulpturen zu beobachten ist, während der Fries der Cella in Wirklichkeit eine Wanddekoration darstellt, die aus deckenden Marmorplatten besteht. Das Gebäude würde zweifellos auch ohne eine von ihnen Bestand haben können, wie ein Haus mit Holzfries auch ohne seine Einfassung oder Füllung von Ziegeln oder Gips Bestand haben kann; aber es würde einem Skelett oder einem Kopfe ohne Augen gleichen —



Die architektonische Basis.

Der Parthenon. (Nach Menge.)

fast so wie ihn in der Tat der Ablauf der Zeit, Bombardement, Raub und das Britische Museum zurückgelassen haben.

Bevor wir den Parthenon verlassen, möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf ein Hauptprinzip richten, das für seine Zeichnung in jedem Teile charakteristisch ist; denn obgleich er durchaus den Prinzipien oder Überlieferungen der Holzkonstruktion entspricht, so wurden doch ohne Zweifel seine Größenabmessungen und Linien von dem Baumeister bewußt und sorgfältig im Hinblick auf die ästhetische Wirkung bestimmt. Es ist das Prinzip der wiederkehrenden oder wiederhallenden Linien, in der Tat ein leitendes Prinzip durch das gesamte Gebiet der Zeichnung, dessen Wichtigkeit und Bedeutung man gar nicht nachdrücklich genug betonen kann.

Aufriß eines Teiles des Parthenon.

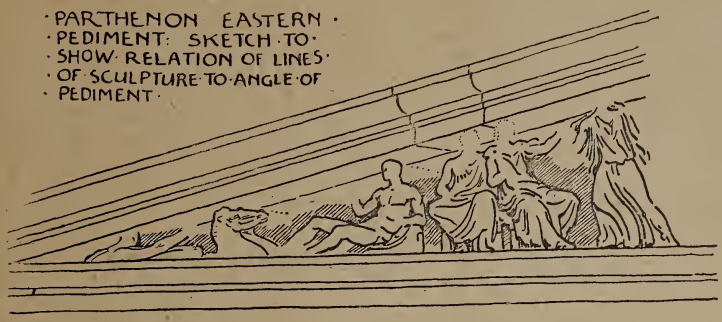
Beginnen wir mit dem Giebel. Der Hauptumriß ist in zarter Weise durch das Randgesims betont, das zugleich als Traufstein dient — der praktische Ursprung, wie es scheint, aller Gesimse. Die Gruppen plastischer Figuren in seinem Felde (die ebenso zur Hervorhebung der Höhe des Daches dienen) wiederholen sowohl in den Richtlinien ihrer Komposition als in den Linien der Glieder und Gewänder auf freie Weise Variationen des Giebelwinkels. So sind die Figurengruppen, voller Bewegung und Mannigfaltigkeit, wie sie sind, auf einheitliche und harmonische Weise mit dem gesamten Gebäude verbunden, während zur Vermeidung eines unzulässigen Anscheins von Schwere auf der Spitze des Giebels und an den Winkeln Anthemienornamente aus Erz angebracht sind.

Beziehung der Linien in den Skulpturen zum Giebelwinkel.

Der Karnies ist im Gegenteil durch Gesimse hervorgehoben, die die Haupthorizontallinien des Gebäudes bezeichnen, durch die Linien des Frieses wiederaufgenommen werden, ihr Gegengewicht und ihre Bindung

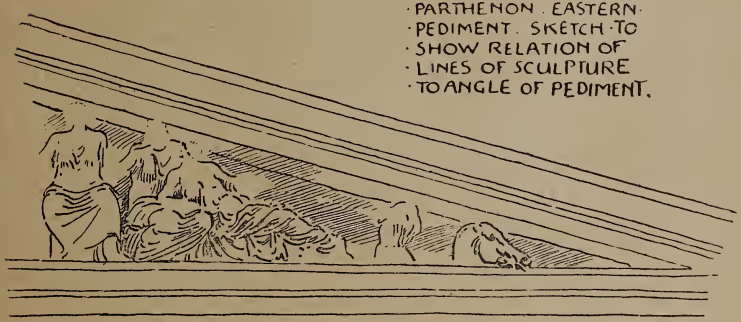
in den scharf betonten senkrechten Linien der Triglyphen finden und durch die kleinen Zahnschnitte unterhalb belebt werden.

Dann kommen wir zu dem oberen Teile der dorischen Säule. Er ist die Einfachheit selbst. Eine



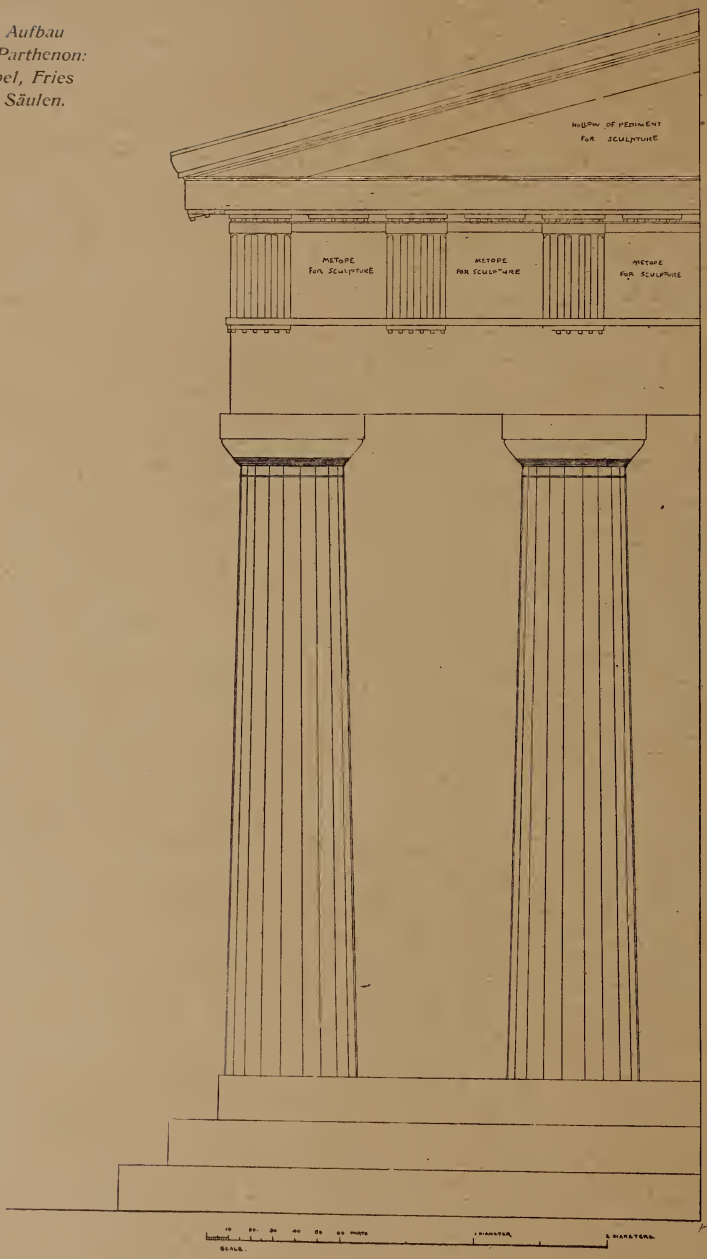
Östlicher Giebel des Parthenon: Beziehung der Skulpturlinien auf den Giebelwinkel.

schwache quadratische Marmorplatte bildet den Abakos. Das Kapitäl ist ein glattes, kreisförmiges Kissen aus Marmor, das an seinen Seiten in unmerk-



barer Krümmung zu dem Kopf der Säule führt, die in einen kleinen, horizontalen Sims endet. Die Säule selbst ist durch eine Reihe von Linien, die ihrem Umriß folgen, in feiner Weise kanelliert und gibt der Idee der senkrechten Unterstützung der horizontalen

Der Aufbau des Parthenon: Giebel, Fries und Säulen.



PARTHENON ELEVATION SHOWING PORTION OF PEDIMENT, FRIEZE, AND COLUMNS

Massen darüber Ausdruck, indem die Säule von unten nach oben allmählich an Stärke abnimmt, mit einer Entasis oder leichten Schwellung in der Mitte, um den Eindruck zu vermeiden, als gehe sie von der Senkrechten aus. Die dorischen Säulen entspringen kräftig von den Stufen ohne Basisgesims, indem die Stufen die horizontalen Linien des Gebäudes abermals wiederholen und ihm Hoheit und Würde verleihen. Die anderen Varianten des griechischen Systems werden beinahe dieselben Prinzipien in verschiedenen Abstufungen erläutern, und wir können die Bedeutung der Größenverhältnisse, der wiederkehrenden Linien und der verschiedenen Abstufungen durch die anderen vier Ordnungen verfolgen.

Als Zeichner können wir alsdann wenigstens einige höchst wichtige Lehren aus der Architravarchitektur im allgemeinen und aus dem Parthenon im besonderen ziehen; die hauptsächlichsten unter ihnen sind folgende:

1. Die Bedeutung der Einfachheit der Linie.

2. Die Bedeutung der wiederkehrenden und sich wiederholenden Linien.

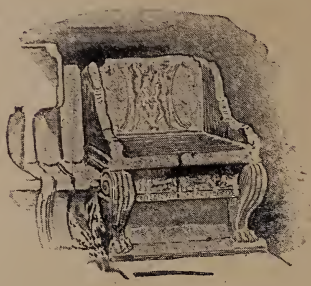
3. Die Bedeutung der ornamentalen Zeichnung und Behandlung der Figuren in Flach- oder Hochrelief als Teile des architektonischen Ausdrucks.

4. Die Bedeutung der Größe des Stiles in der Zeichnung und Behandlung der Gruppen und Figuren selbst, sowohl als reiner Skulpturen für sich wie als architektonischen Ornaments.

Gehen wir zur Betrachtung der Nebendinge des griechischen Lebens über, der Möbel, Gefäße, Kleidung, so finden wir sie sämtlich durch dieselben Eigenschaften in der Zeichnung charakterisiert, wie wir sie soeben in der Architektur kennen gelernt haben; die grundlegende architektonische Empfindung scheint sie zu durchdringen. Einfachheit der Linie, Gleichgewicht

und Beschränkung des Ornaments zeichnet gleicherweise ihre Sitze, Stühle und Tische, ihre Truhen, Vasen, Gefäße aus, und die ausdrucksvolle Linie ihrer Kleider und Gewänder, die mit den Linien der Gestalt zusammenfallen, bringen Leben und Mannigfaltigkeit hinein, während sie zu der Strenge der architektonischen Linien und Flächen im Gegensatz stehen.

Architektonischer Einfluß auf die Zeichnung kleinerer Gegenstände.



Marmorsessel. Theater des Dionysos. Athen.

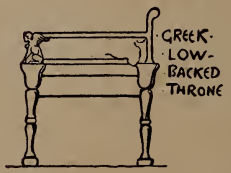
So weit haben wir nunmehr die Architravarchitektur, ihren Einfluß

Griechischer Stuhl.

Griechischer Tisch mit Opfergaben.

Griechisches Ruhebett.

Griechischer Sessel mit niedriger Lehne.



auf die Zeichnung und die Eigenschaften und Prinzipien, die wir aus ihr lernen können, betrachtet.

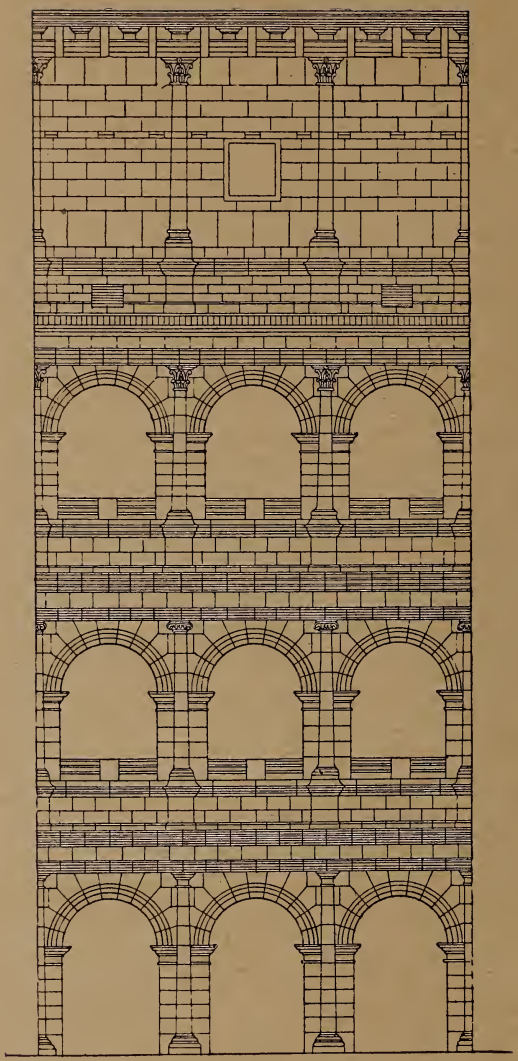
Mit der Anwendung des Rundbogens — der bestimmt von den Griechen erfunden, aber stets mit den Römern, die ihn anwandten, verknüpft ist, — kamen

ganz verschiedene Wirkungen hinein nebst verschiedenen zeichnerischen Motiven und Ideen. Die römische Architektur, der Rundbogen, erfüllt sowohl konstruktive als ornamentale Aufgaben nach demselben Prinzip der Wiederkehr oder Wiederholung, das wir oben erwähnt haben, z. B. im Kolosseum, wo die Reihen von Rundbogen, die die Außenwand des Gebäudes tragen, sowohl konstruktiven als dekorativen Zwecken dienen. Mit der Anwendung des Bogens wird die Arkade ein konstruktives Glied von hoher dekorativer Bedeutung und ersetzt in römischen und romanischen Bauten mit leichterer und mannigfaltigerer Wirkung die griechische säulengeschmückte Cella. Der Sonnenschein hat ohne Zweifel viel Einfluß auf ihre Anwendung, da eine bedeckte Arkadenloggia oder Vorhalle an der Front eines Gebäudes, die uns so häufig in Italien begegnen, sowohl Schutz als Kühlung gewähren. Die Anwendung des Bogens führte zum Gewölbe und zu der Anwendung der Bogengesimse, Verzierungen und zur Bedeckung der Gewölbe mit Mosaik und Malerei, und das Gewölbe führte zur Kuppel, die wiederum dem Mosaikkünstler und Maler ein reiches Feld bot.

Die Römer entlehnten alle ihre architektonischen Einzelheiten von den Griechen, variierten und bereicherten sie, indem sie viel mehr Glieder zu den Karniesgesimsen hinzufügten und Blumengehänge auf ihre Friese meißelten, die an die Stelle der einfachen festlichen Laubgehänge traten, die hier aufgehängt wurden wie in dem Relief des Besuches des Bakchos bei Ikarios, einem griechisch-römischen Werke im Britischen Museum.

Sie (die Römer) verwerteten in vollem Maße die ornamentale Bedeutung der Säulengänge und Säulenhallen und verwendeten die Säulen, indem sie ihre

Abschnitt des Kolosseums. Dekorativer und konstruktiver Gebrauch von Rundbogen und Pilaster.



·CONSTRVCTIVE·& DECORATIVE·USE
·OF·ROVND·ARCH·& PILASTER
·FLAVIAN·AMPHITHEATRE·(COLOSSEVM)
·ROME· (FERGUSON)

Ordnungen vermannigfachten und sie in freier Weise zu Pilastern als Dekorationen an den Fassaden und Wänden ihrer Gebäude umgestalteten, indem sie die Peristyle ihrer Tempel öffneten, wie sie zum Zwecke ihrer ornamentalen Wirkung die Säulen zu Pilastern zurechtgeschnitten hatten, und sie mit dazwischen eingefügten Friesen eine über der anderen anbrachten, um die Konstruktion des wirklichen Gebäudes zu verbergen, ein Lieblingsmotiv der Renaissancearchitekten.

Aufhängen von Gewinden. Besuch des Bakchos bei Ikarios. Griechisch-römisches Relief, Britisches Museum.

Die römische Architektur kann in der Tat als ein Übergangsstil betrachtet werden. Während ihr eigentliches konstruktives Merkmal der Rundbogen ist, wird jedes Detail der griechischen oder Architravarchitektur sowohl ohne als mit dem Bogen angewendet, und im letzteren Falle wird die Säule häufig in der Gestalt des Pilasters zur Wanddekoration ebenso wie der Karnies und nicht länger wie in der eigentlichen Architravarchitektur zum Tragen des Gewichtes des Daches benutzt. In ihren Viadukten, Brücken,

Bädern leisteten sie in der Bogenarchitektur Großes, aber wenn sie ihre Werke verschönern wollten, entlehnten sie genau wie die modernen Baumeister ihr architektonisches Ornament von den Griechen.

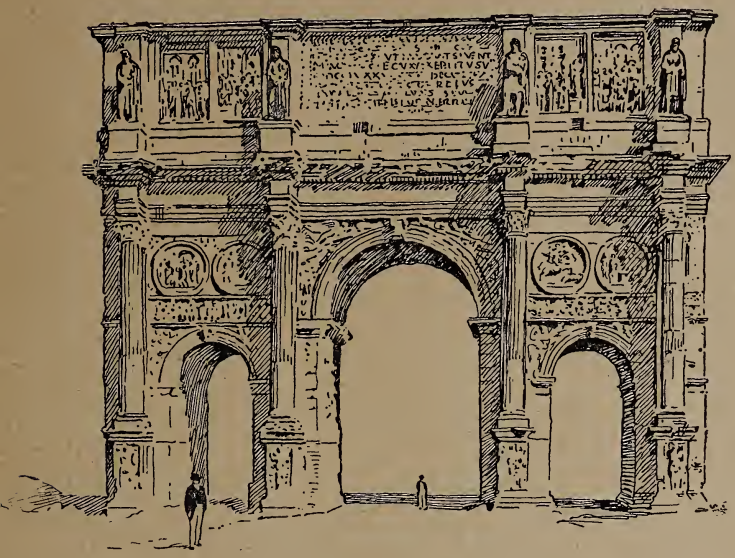
Für die Zeichnung war in diesen Anpassungen nicht viel Neues gewonnen, ausgenommen einen gewissen schweren Reichtum des Details in den plastischen Karniesen und Friesen und den Kassettendecken. Die Anwendung des flachen Pilasters führte indessen zu dem mit Feldern ausgestatteten Pilaster mit seinen zierlichen Arabesken, der später in so außerordentlicher Schönheit und Mannigfaltigkeit von den Künstlern der Renaissance wieder ins Leben gerufen und weiter entwickelt wurde und von Italien aus nach Westen wanderte.

Mit dem Rundbogen waren ferner dem Zeichner mehrere wichtige dekorative Räume gegeben: die Spannung, das Feld, das Medaillon, von denen man alle zusamt dem Friese an dem Konstantinbogen für die dekorative Skulptur verwertet sehen kann. Der dekorative Gebrauch von Inschriften ist ebenfalls ein Merkmal der römischen Architektur, und die Würde der Form ihrer großen Buchstaben entsprach vollständig der ornamentalen Wirkung in den quadratischen Massen ihrer Triumphbogen und längs des Gebälkes ihrer Tempel.

Die Römer brachten auch das Kuppeldach und den Mosaikfußboden zur Anwendung und waren groß in dem Gebrauche farbigen Marmors, ebenso des Stuckes und Gipses im Innern. Da die freien und schönen Gipsornamente, die in den Gräbern an der Via Latina gefunden wurden, allgemein bekannt sind, so daß wir im ganzen ihnen die Erläuterung der tatsächlichen Verwendung vieler schönen Künste, welche die Italiener bis zum heutigen Tage geerbt haben,

verdanken, so müssen sie doch oft mehr kunst- als geschmackvoll genannt werden.

Man könnte im allgemeinen und in letzter Linie sagen, die Kunst der Römer zeige jene Liebe zur Schaustellung und zu den äußeren Zeichen von Macht, Prunk, Glanz und Pracht, die ihnen sowohl teuer als verhängnisvoll wurde, wie sie es jedem erobernden



Konstantinbogen. Verwendung der dekorativen Skulptur in der römischen Architektur. Spannung. Feld. Medaillon. Fries. Inschrift.

Volke zu werden scheint, bis es am Ende entnervt und gleichsam von der Nemesis seiner eigenen Herrschaft überwältigt wird.

Die griechische Kunst, kann man andererseits sagen, bekundete zur Zeit ihrer Blüte jene Liebe zur Schönheit, die sich vom Ornament frei hält, und jene Durchsichtigkeit und Strenge des Gedankens, die stets dem Lande bleiben werden, von dem die moderne Welt den Ursprung fast aller ihrer Ideen ableitet.

Als aber der Sitz des Reiches nach Konstantinopel

verlegt wurde und die römische Kunst, beeinflußt durch die asiatische Empfindung und angetrieben und gehoben durch den neuen Glauben des Christentums, sich in die feierliche Pracht der byzantinischen Kunst verwandelte, erhob sich die Architektur des Rundbogens, der Wölbung und der Kuppel zu ihrer vollsten Schönheit, und Bauten wie die Sophienkirche zu Konstantinopel und St. Markus- zu Venedig bezeichnen

Mosaik, San Apollinare in Classe, Ravenna.

nebst den Kirchen von Ravenna eine andere große und edle Epoche in den Zeichenkünsten.

Die byzantinische Zeichnung, sei es in der Architektur, der Plastik, dem Mosaik oder der Goldschmiedkunst, erweckt in dem Beschauer inmitten ihrer Pracht den Eindruck einer gewissen Zurückhaltung, eine gewisse ernste Würde und Selbstbeschränkung scheint selbst bei der Verwendung des schönsten Materials sowohl in der Zeichnung als der Behandlung der Form platzzugreifen.

Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna genügen allein, dies zu beweisen. Die Künstler schienen die Tatsache völlig auszunutzen, daß die gekrümmten

Kuppel der Markuskirche.

Flächen der Kuppel, der Halbkuppel der Apsis oder des langen ebenen Frieses oberhalb der Bogensäulen des Schiffes der Basiliken wie San Apollinare in Classe

wertvolle Felder für ein wertvolles Material darboten, während das schräg einfallende Licht aus den tiefliegenden Fenstern die Wirkung steigerte, und dass alles diese in hohem Grade begünstigte. Dasselbe Prinzip oder Gefühl zeigt sich in der Markuskirche, wo die Architektur ganz einfach ist, die Bogen und das Gewölbe der Gesimse entbehren, nichts den ruhigen Glanz des Goldes oder der blauen Felder der Mosaiken beeinträchtigt, die mit einfachen typischen Figuren in kräftiger Silhouette und freier Haltung, Sinnbildern, kühn geschwungenen Schnörkeln und Inschriften abwechseln. Die Ausführung ist außerdem ebenso unmittelbar und einfach wie die Zeichnung. Solche Zeichnung und Dekoration wie diese werden ein wesentlicher und integrierender Bestandteil der architektonischen Konstruktion und der architektonischen Wirkung.

Beachten Sie die Art und Weise, in der die Stifte angebracht sind (z. B. im Kopf der Kaiserin Theodora aus San Vitale in Ravenna). Der Würfel ist soviel wie möglich verwandt worden, aber die Würfel sind sehr verschieden an Größe und sind oft mit sehr deutlichen Zwischenräumen eingesetzt, indem die Kittlinien der Einbettung sich ganz deutlich zeigen; die Oberfläche des Werkes ist uneben, da die Stifte augenscheinlich von vorn und an Ort und Stelle eingefügt sind, und bietet eine mannigfaltige Fläche von verschiedenen Ebenen, die das Licht unter verschiedenen Winkeln zurückstrahlen und der Gesamtwirkung ungemeinen Glanz und Reichtum verleihen. In dem Kopf der Theodora ist die Wirkung durch Perlmutterscheiben erhöht, die für den Kopfschmuck verwendet sind.

Bei dem Einsetzen der Stifte ist ferner zu beachten, daß das System der Bestimmung der Umrißlinien

durch Würfelreihen und des Aufbaues der Massen (wie in dem Heiligenscheine) durch konzentrische Reihen regelmäßig befolgt ist und daß die Linien

Mosaik der Kaiserin Theodora, San Vitale, Ravenna, 6. Jahrhundert.

der ausfüllenden Stifte sich soviel wie möglich der Linie der umgrenzenden Stifte anschließen. Es würde sich natürlich als die einfachste und angemessenste sowie ausdrucksvollste Art, die Stifte einzulegen, herausstellen, die Form mittels kleiner Würfel

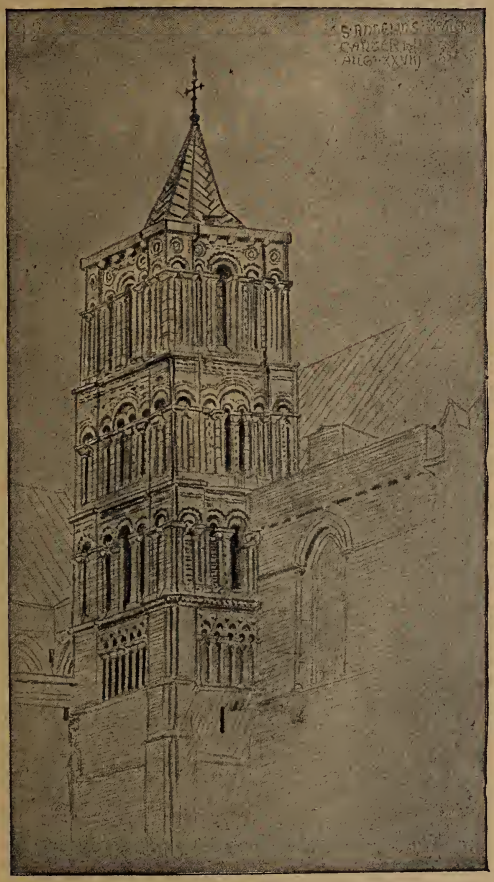
zu umgrenzen, und dies ist eine von den Bedingungen der Arbeit; und wenn, wie in diesen Mosaiken, die so weit von der Vollendung oder jedem Versuche, die Malerei (wie in späteren Zeiten) nachzuahmen, entfernt sind, diese Bedingungen frei und offen anerkannt worden sind, so sehen wir, wie ihre eigentümliche Schönheit, ihr Charakter und der Grad ihrer ornamentalen Wirkung von diesen tatsächlichen Bedingungen abhängen.

Man wird finden, daß dieses Prinzip für das gesamte Gebiet der Kunst Geltung und Kraft besitzt. Augenscheinlich wird der Künstler aus einer falschen Vorstellung von der Schönheit heraus oder mit der Absicht, seine mechanische Geschicklichkeit zu zeigen, veranlaßt, die grundlegenden Bedingungen seiner Kunst zu erproben und zu umgehen, und wenn er die Eigentümlichkeiten einer gänzlich verschiedenen Art von Arbeit nachahmen will, so hört er unter allen Umständen auf, Künstler zu sein. Der wahre Künstler in irgend einem Stoffe ist derjenige, der unter Anerkennung von dessen Bedingungen und Einschränkungen in ihnen Quellen und Fundstätten neuer Schönheit sieht und, während er sich diesen Bedingungen fügt, sie seiner Erfindung dienstbar macht.

Nach der dekorativen Pracht der byzantinischen Architektur erscheint die normannische Baukunst in unserem eigenen Lande vergleichsweise einfach und schlicht, so wie sie sich im Wechsel der Zeiten erhalten hat; aber ihre Überreste zeigen ihre römische Abkunft in dem Tor und dem Portikus so mancher stillen Dorfkirche wie in einem grösseren Maßstabe in so mancher unserer Kathedralen, die oft in bemerkenswerter Weise den Übergang oder das Herauswachsen des einen Stils aus dem anderen aufweisen, wobei sich der neue aus dem alten entwickelte.

In Canterbury zum Beispiel gewahrt man die Zeichen, die die Umwandlung des normannischen Gebäudes in das gotische bekunden. Die erste durch

Anselms-Turm.



den heiligen Augustinus gegründete Kirche war sächsisch. Diese wurde durch Otho (938) zur Basilika erweitert. Diese wiederum wurde durch die Dänen zerstört (1013). Der normannische Teil des gegenwärtigen

Gebäudes wurde vom Bischof Lanfranc (1070) errichtet, auf den im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert der gotische, der es kennzeichnet, gleichsam gepfropft wurde.

Hier befindet sich ein Turm an der Südseite des Querbaues, der als Anselms-Turm (nach dem Bischof Anselm, einem der normannischen Erbauer) bekannt ist; an dem unteren Teile zieht sich eine Arkade mit sich verschlingenden Rundbogen hin, während der Turm selbst in mehreren Stockwerken reich mit Rundbogenarkaden versehen ist. Aber diese untere Reihe von sich verschlingenden Arkaden zeigt die Periode des Übergangs von der Verwendung des halbkreisförmigen oder runden Bogens zu dem Spitzbogen — die spitz zugehenden Bogen werden durch die Verschlingung der runden gebildet, so daß wir hier den tatsächlichen Ursprung des Spitzbogens vor uns haben, der uns zu unserem nächsten typischen Abschnitte und der charakteristischen Epoche des architektonischen Stiles hinüberleitet.

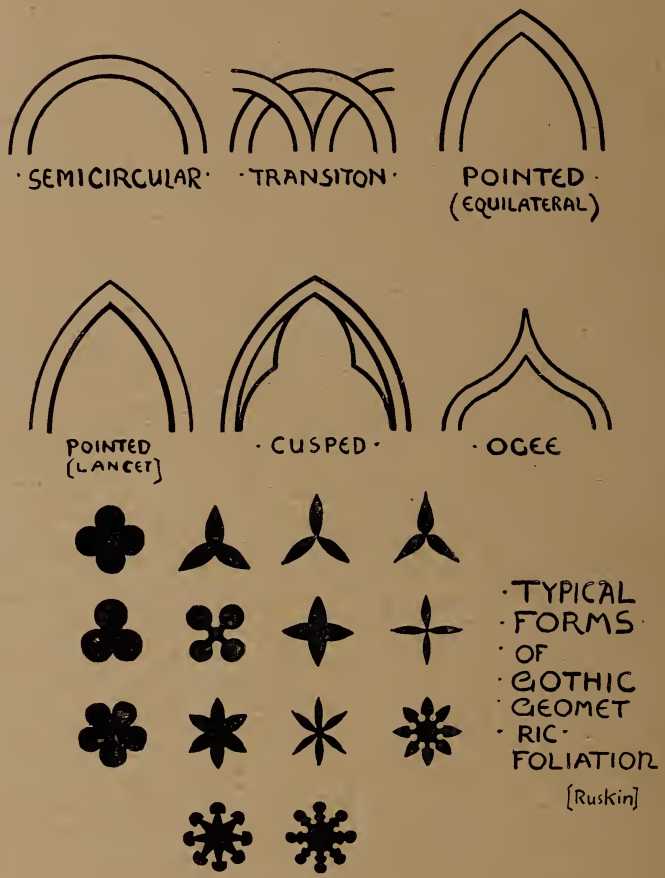
Wir brauchen unser Vaterland nicht zu verlassen, um zahlreiche Beispiele der typischen Formen der Spitzbogenarchitektur zu finden. Fast jede Dorfkirche wird uns die Hauptzüge zeigen — die charakteristische Anlage von Schiff und Chor, die sich in auffallender Weise der Anlage der alten römischen Basilika anschließt — der öffentlichen Halle, die zugleich Gerichtsstätte war und für uns den Typus der alten Wohnung oder Halle vertritt, der, wie man sagen kann, von der Zeit Homers bis zum Ende des Mittelalters vorgeherrscht hat, mit Abänderungen hauptsächlich im äußeren Aussehen und im architektonischen Detail.

Der strenge Spitzbogen ist für die erste Entwicklung des Gotischen charakteristisch, das allmählich aus dem strengeren Normannischen herauswuchs.

Übergangs-arkade.

Der Giebel erhielt einen höheren First, und um das Gewicht und den Druck von Türmen aller Art zu

Typische Formen von Bogen usw. Blattbildung.



tragen, kamen Strebepfeiler zur Anwendung, und diese wurden ebenfalls ein in die Augen fallendes und charakteristisches Merkmal des Spitzbogens, der im

Westminsterabtei. Das nach Osten zu gelegene Schiff.

dreizehnten Jahrhundert die Periode seiner ersten Entwicklung vollendete.

Spitzbogen, hoher Giebel, Strebepfeiler (eben und mit Zinnen versehen), spitze, mit Zinnen versehene Türme waren die hauptsächlichsten konstruktiven äußeren Merkmale — eine Steinmetzarbeit, die etwas eingeschränkt war und sich hauptsächlich in der eigentümlichen Blattbildung der Kapitäle und Kragsteine und in den Vertiefungen der Bogengesimse in Reihen von scharfgeschnittenen Hundszähnen entfaltete.

Im Inneren nahmen miteinander verbundene Schäfte die Stelle der festen, runden romanischen Pfeiler ein, die, wie wir in den Schiffen unserer Kathedralen sehen, die Bestimmung haben, hochgewölbte Dächer zu tragen, während die Rippen mit Gesimsen versehen und an ihren Schnittpunkten mit gemeißelten Buckeln bedeckt sind.

Wiederum können wir das Prinzip der wiederkehrenden Linien beobachten, die die Form der Bogenöffnungen und die Konstruktionslinien der Gewölbe in den Gesimsen wiederholen und betonen. Diese Wiederholung erzeugt jene Wirkung von außerordentlicher Anmut und Leichtigkeit, verbunden mit konstruktiver Stärke, die ein so auffallendes Merkmal der gotischen Baukunst des dreizehnten Jahrhunderts ist und von der es kein schöneres Beispiel gibt als das Schiff der Westminsterabtei.

Wir erwähnten, daß die Griechen die Zwischenräume ihrer Konstruktion zu ihrer Hauptdekoration, ihrer figürlichen Plastik, benutzten, und bis zu gewissem Grade wurde dieselbe Anordnung in der gotischen Architektur befolgt, wo wir die Tympana der Tore, die Spannungen der Arkaden (wie in dem Kapitelhause zu Salisbury oder dem Engelchore zu Lincoln) und die gewölbten Nischen (wie in Wells)

Westfront der Kathedrale zu Wells.

für figürliche Plastik benutzt finden; aber zugleich wurden die konstruktiven Glieder selbst durch Ornamente in weit größerer Ausdehnung betont, wie in Kapitälen, Bogengesimsen, den Gewölberippen und dergleichen und in weiterer Zunahme in den folgenden Perioden, in denen die Dekoration und die vertikale Richtung immer mehr ausgebildet wurden, bis wir zu gewölbten Dächern mit fächerartiger Verzierung wie denen der Kapelle des königlichen Rates zu Cambridge oder Heinrichs VII. Kapelle zu Westminster gelangen.

Wenn wir aber sagen können, daß der hauptsächlichste dekorative Glanzpunkt der griechischen Architektur ihre figürliche Plastik und das Mosaik der byzantinischen Kirchen war, so können wir sagen, daß das Zierfenster, gefüllt mit buntem, verbleitem Glas, der Hauptschmuck der gotischen Architektur war.

Unglücklicherweise sind große Mengen von Glas aus einem oder dem anderen Grunde aus unseren Kathedralen und Kirchen verschwunden, aber aus den vorhandenen Überresten können wir uns eine Vorstellung von dem Glanze und der Vorzüglichkeit des alten Glases machen.

Die berühmten Fenster des südlichen Querarmes in York Minster, genannt „Die fünf Schwestern", sind gute Beispiele für den strengeren älteren Stil in Muster und Farbe; sie bestehen aus zierlichem Schnörkelwerk und geometrischen Formen, in denen eingelegte Gittermuster durch glänzende farbige Punkte und Linien hervorgehoben werden.

Glas aus dem dreizehnten Jahrhundert, in dem Figuren verwendet wurden, wird durch die Kleinheit von deren Maßstab im Verhältnis zu dem Fenster, Spuren von byzantinischer Überlieferung in ihrer Anlage, unklare Zeichnung, tiefe und leuchtende Färbung

charakterisiert, da die Arbeit aus kleinen, durch Blei miteinander verbundenen Glasstücken besteht und die Wirkung der edelsteingleichen Tiefe und Leuchtkraft der Farbe — tief karmoisinrot, blau und grün kommen

Westminsterabtei. Fächerverzierung in Heinrichs VII. Kapelle, 15. Jahrh.

am meisten zur Verwendung — durch das enge Netzwerk der Bleilinien verstärkt wird.

Als die Fenster im Laufe der Entwicklung des gotischen Stils breiter gemacht wurden, oder besser: als die eigentliche Fensteröffnung von Wand zu Wand sich bedeutend in Breite und Höhe vergrößerte, wurde sie durch fein ausgeführte steinerne Verzierungen gestützt oder in Felder oder Scheiben geteilt, Verzierungen, die beinahe ein ebenso besonderes Gebiet der Zeichnung werden wie die Zeichnung des Glases selbst — getrennt von der Architektur des Gebäudes, aber in enger Beziehung dazu. Die vergleichsweise leichten Teilungen der Verzierung gewähren indessen den Zeichnern für buntes Glas mehr Spielraum, die den architektonischen Einfluß in sehr ausgeprägtem Maße in den sorgfältig ausgeführten Baldachinen, die sich über den Figuren auf den getrennten Scheiben der Fenster aus dem dreizehnten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erheben, sowie in der allgemeinen senkrechten Anordnung der Linien ihrer Komposition verraten. Sie vergrößerten allmählich den Maßstab ihrer Figuren, gaben ihrer Zeichnung mehr Breite und brachten sie in engere Beziehung zu der Kunst des Malers und Bildhauers, während sie zugleich mit diesen bei der Verteilung ihrer Figuren im Raume und der Anordnung der Gewänder und der Nebendinge jenen architektonischen Einfluß anerkannten, unter dem der Künstler und der Handwerker des Mittelalters mit außerordentlicher Freiheit und Fruchtbarkeit der Erfindung und doch in vollkommener Harmonie arbeiteten*).

Ein Zeichen dieses brüderlichen Zusammenwirkens

---

*) Da ich auf das Thema der Glaszeichnung im vierten Kapitel zurückkomme, so sind die Abbildungen dort gegeben.

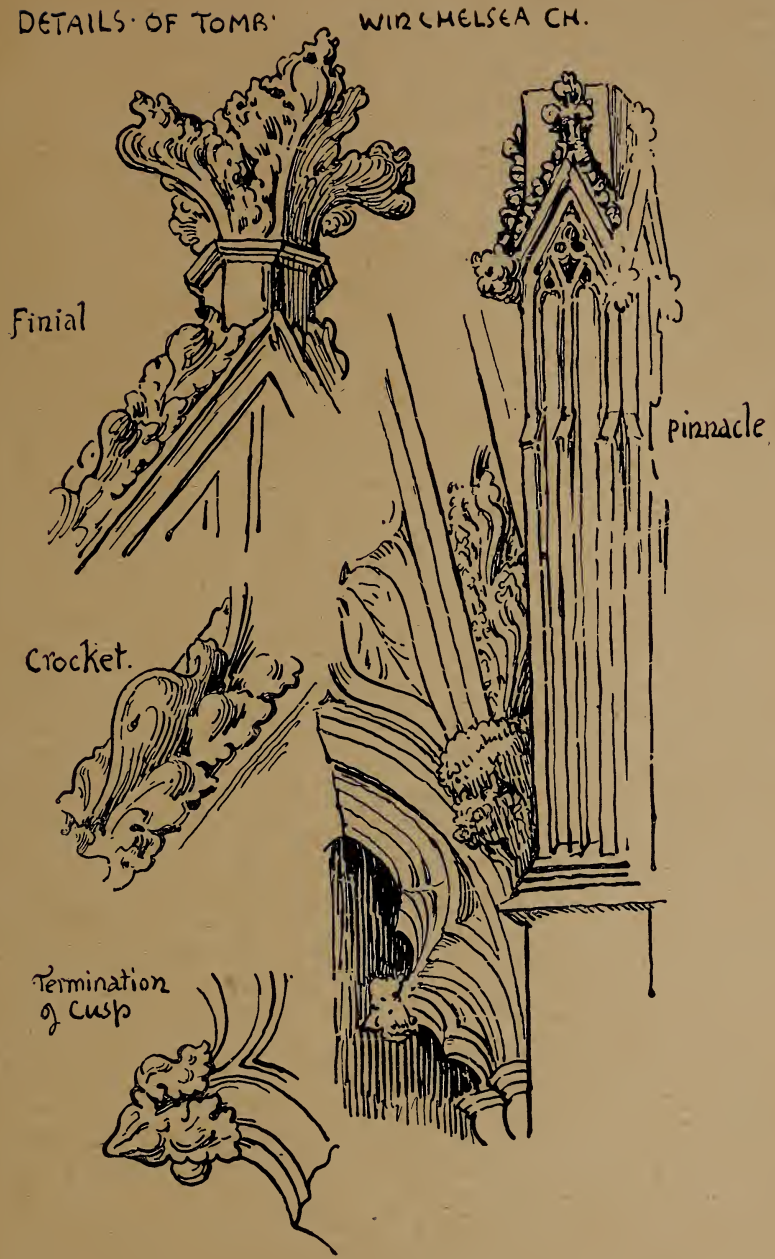
Die fünf Schwestern von York, 13. Jahrhundert.

und der Einfluß der Vereinigung der Menschen in Bruderschaften und Zünften, die mit der Annahme des Christentums und der Organisation der Kirche aufkamen, blieb durch alle Wirren und Kämpfe der Zeit hindurch die große soziale Kraft des Mittelalters.

Es scheint mir, wenn wir das Ideal einer großen und harmonischen Kunst zu verwirklichen wünschen, die imstande sein soll, das Beste, was in uns lebt, zum Ausdruck zu bringen, wenn wir wiederum große architektonische Denkmäler zu religiösen, öffentlichen oder Gedenkzwecken errichten wollen, so werden wir uns die große Lehre von der durch brüderliches Zusammenwirken und Gemeinsinn erzielten Einheit zu eigen machen müssen, wobei das einzelne Werk eines jeden, so individuell und frei es auch im künstlerischen Ausdruck sein mag, doch natürlich auf seinen ihm in einem harmonischen Zusammenschluß gebührenden Platz zu stehen kommt. Lassen Sie uns unsere technische Fertigkeit und unser Wissen auf das höchste ausbilden, aber lassen Sie uns dabei unsere Phantasie, unseren Schönheits- und unseren Gemeinsinn nicht vernachlässigen, oder wir werden sonst nichts darzustellen haben.

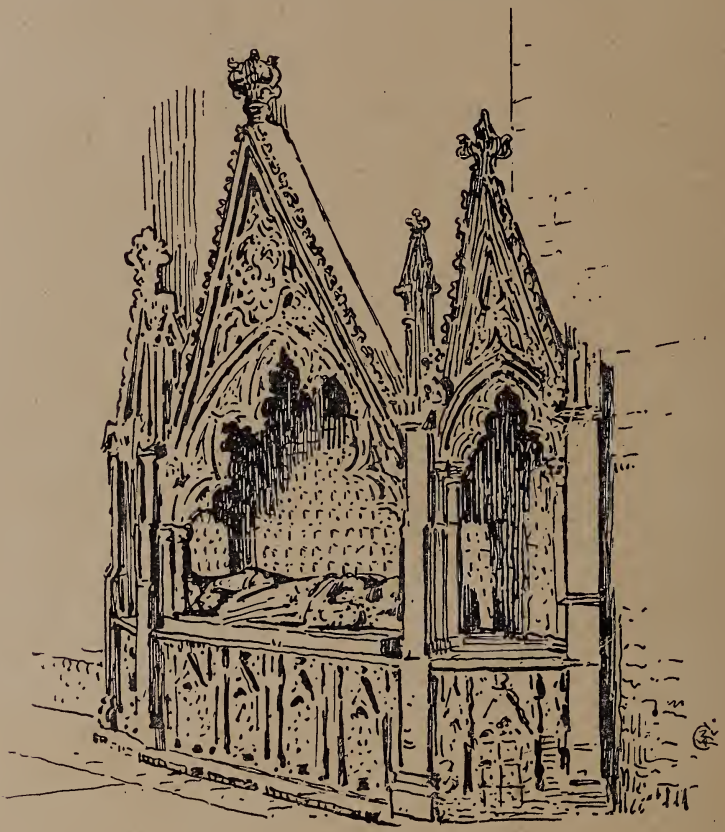
Das dreizehnte Jahrhundert hindurch bis zum fünfzehnten fuhr die gotische Architektur fort, sich zu entwickeln, neue Phasen durchzumachen, neue Formen anzunehmen — ein in lebendigem Wachstum begriffener Stil, der sich mit den Wünschen und Idealen der Menschen wandelte.

Auf die altenglische folgt die dekorative Periode, in welcher die Simse und die Blattbildung voller, breiter und reicher werden. Um die dekorative Blattbildung und Ornamentierung von den älteren Werken zu unterscheiden, kann man den Vergleich der erschlossenen Blume mit der Knospe heranziehen. Der



1303. Grabmal-details von Winchelsea-Church.

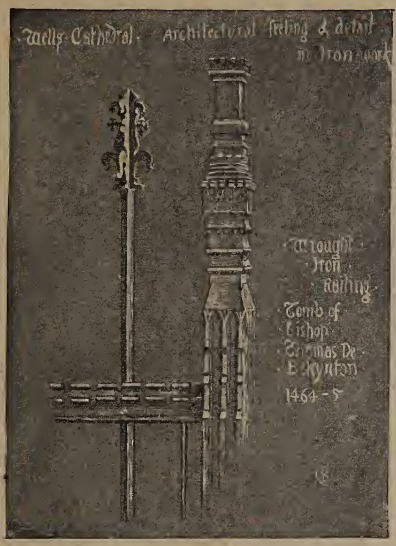
Spitzbogen wurde erfunden, die Traufhaken der Fialen und Baldachine wuchsen, vergrößerten sich und wurden zierlicher an Form, die Kreuzblumen größer und mannigfaltiger. Die gemeißelten Baldachine und Tabernakel wurden reicher und verwickelter.



Grab mit Baldachinen aus dem 14. Jahrh., Kirche in Winchelsea.

Das Blattwerk schloß sich enger an die Natur an. Die figürlichen Aufgaben des Bildhauers wurden freier behandelt und öfter in Beziehung zum täglichen Leben, zu Phantasie oder Humor gesetzt. Die Bilder des Ritters und der Edeldame oder des Priesters wurden

mehr und mehr zu Porträts in Stein oder Alabaster, die Einzelheiten ihrer Kleidung reicher, zierlicher und schöner. Der Anfertiger von Grabdenkmälern bewies eine freiere und sicherere Hand und größeres Verständnis für die ornamentale Wirkung in der Raumausfüllung und Behandlung seiner Figuren. Die Kunst des Miniaturmalers und des Schreibers wurde immer zierlicher und ausgesuchter in Form, Farbe und Erfindung. Der Künstler in buntem Glas vergrößerte den Maßstab seiner Figuren und vermannigfachte die Kraft und die Behandlung seiner Farben. Der Glaser erfand neue Bleimuster; der Holzschnitzer schwelgte in Chorstuhlarbeit, in Schreinen und Misereres. Die Nischen- und die Baldachingräber bereicherten die Meßkapellen der Kirchen und Kathedralen.



Getriebenes Eisengitter. Kathedrale zu Wells.

Schönheit und Erfindungsgabe von außerordentlicher Fruchtbarkeit und Fülle kennzeichnen jede Kunst- und Handwerksform, die mit der gotischen Architektur in Verbindung stand. Wir können in jeder Spielart den architektonischen Einfluß auf jedem Kunstgebiet nachweisen, in einigen Fällen sogar die Nachbildung von wirklichen architektonischen Details und Gliedern, wie z. B. das getriebene Eisengitter von dem Grabe eines Bischofs in der Kathedrale zu Wells (1464—1465) die Zinne, den Strebepfeiler, die

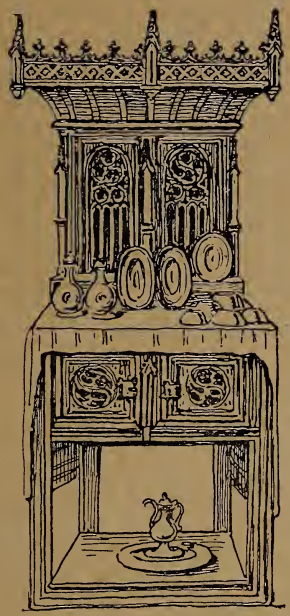
Fiale als Motive benutzte, wobei diese jedoch eine freie, phantasievolle Form erhielten, die sich dem Material anpaßte.

Es finden sich zahlreiche Beispiele für die phantasievolle Behandlung von architektonischen Formen an Möbeln, Geweben, in der Malerei und Skulptur, an Metallarbeiten — die Baldachine zu Häupten der Figuren aus buntem Glas und die Umrahmungsfiguren auf Grabplatten sind Beispiele — Schreine und Truhen in der Form von Gebäuden mit Bogen, Strebepfeilern und Fialen, Bänke und Stühle mit Lehnen in der Gestalt von Baldachinen oder Bogen, geschnitzte Bankenden mit Kreuzblumen in der Gestalt von Mohnköpfen und mit Bogen und Blattwerk versehenen Feldern, Rauchfässer in der Form von Schränken, reiche goldbrokatene Gewebe, die als Wandteppiche oder Decken benutzt wurden und in Miniaturen und Gemälden der Zeit dargestellt sind. Sehr schöne Proben davon sieht man z. B. auf den Gemälden von Van Eyck und Memling.

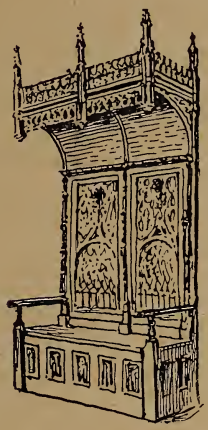
In all diesem finden wir gleichsam einen Nachhall der vorwiegenden Blattformen der gotischen Architektur, die sich in endlosen Variationen wiederholen, des beherrschenden und verbindenden Elements im ganzen Umfange der Zeichnung der gotischen Zeiten, der Form, durch die alle Glieder in Übereinstimmung und Beziehung gesetzt scheinen, wie die Zweige in Beziehung zu dem Hauptstamm stehen und wie die Anlage des Baumes sich in dem Geäder des Blattes wiederfindet.

Das vierzehnte Jahrhundert sah die Entwickelung einer neuen Phase des Gotischen, die perpendikulare genannt. Sie findet sich zusammen mit der altenglischen und dekorativen sowie mit der normannischen in fast allen unseren Kathedralen.

In St. David z. B. findet sich ein erwähnenswertes Beispiel eines Holzdaches aus der späten perpendikularen Periode, reich mit Simsen und Skulpturen geschmückt, mit den dazugehörigen Nebenteilen, das ein normannisches Schiff aus dem Jahre 1180 bedeckt. Aber die Wirkung ist gut, und man ist froh, daß der restaurierende Baumeister kein Muster für ein normannisches Steingewölbe gefunden hat, sonst könn-



DRESSOIR OR SIDE BOARD 15th CENT. FRENCH (from L. Roger. Mi. lés)



CANOPIED SEAT FRENCH 15th CENT

Bank und Kredenztisch.

ten wir das reiche Holzdach gegen eine moderne Vorstellung von einem angeblich normannischen Gewölbe eingebüßt haben. Die Skizze (von der Südseite des Chores in Canterbury S. 55) zeigt ebenfalls, wie harmonisch Konstruktionslinien aus verschiedenen Zeiten zueinander passen.

Die Hauptkennzeichen der späteren Periode des Gotischen (der perpendikularen) sind ein niedrigerer Bogen, ein verlängerter, vielfach zusammengesetzter

Schaft, winklige Kapitäle und Basen, reich mit Simsen geschmückte Gewölberippen oder in den späteren Beispielen ein mit fächerförmigem Blattwerk bedecktes Gewölbe wie in der Kapelle Heinrichs VII. Die Fialen beginnen Kuppelform anzunehmen, die Details werden kleiner, die Fenster werden größer und werden der Quere nach durch Rahmen oder wagerechte Pfosten

Geschnitzte Bankenden, Kirche in Dennington, Suffolk.

aus Stein geteilt, die die vielen senkrechten Teilungen verbinden oder verstärken.

Es tritt eine gewisse Verfeinerung des Details und der Linie ein, verbunden mit einem Gefühl für ausdrucksvolle wagerechte und senkrechte Linien; und dieses Gefühl kann die Ankündigung einer Reaktion sein, als ob sich die konstruktiven und phantasie-

mäßigen Kräfte des Menschen auf die nächste große Veränderung vorbereiteten, die schon über der europäischen Kunst schwebte.

Man kann sagen, daß seit dieser Zeit die Architektur als die höchste organische und beherrschende Macht in den Zeichenkünsten allmählich ihr Vorrecht auf die Führerschaft einbüßte und seitdem im ganzen für das künstlerische Interesse mehr und mehr von den anderen Künsten verdrängt wurde; oder besser, mit dem Vertauschen des Prinzipes des organischen Wachstums aus dem Gebrauche und der konstruktiven Notwendigkeit in der Architektur gegen die Prinzipien der klassischen Autorität, der Archäologie oder des gelehrten Eklektizismus begannen die verschiedenen Künste, ganz besonders die Malerei, ein unabhängiges Dasein zu führen, und man kann sagen, daß sie nebst den übrigen Zeichenkünsten mehr individualisiert und seitdem immer weniger zu ihnen und zur Architektur in Beziehung gesetzt wurde und vielleicht in unseren Tagen die äußersten Grade der Abweichung erreicht hat.

Brokatwandteppich, aus der Verkündigung von Memling.

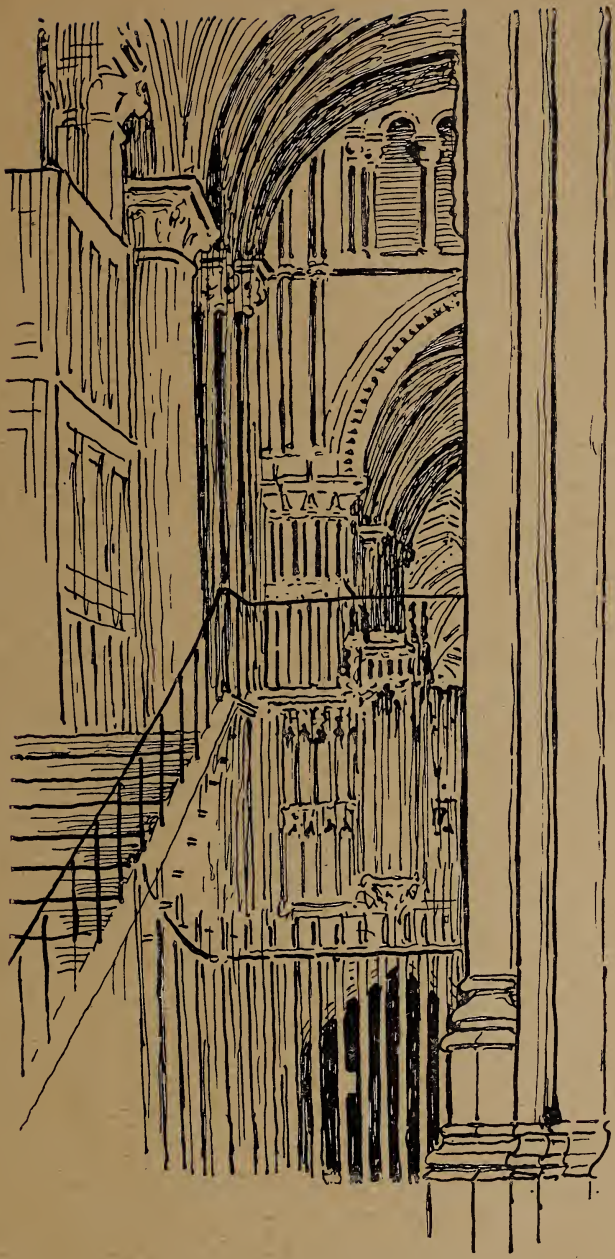
Es scheint mir im ganzen nicht dem geringsten Zweifel zu unterliegen, daß die Architektur und die Zeichenkünste im allgemeinen unter den Folgen gelitten haben, und um sie zur Gesundheit und harmonischen

Wirksamkeit zurückzubringen, müssen wir versuchen, sie alle wiederum auf der alten Grundlage zu vereinigen.

Ich will hier meinen kurzen Abriß von dem

St. Davids-Kathedrale.

architektonischen Stil und seinem Einfluß beendigen und nicht versuchen, ihm in seinen späteren Abänderungen und Anpassungen an die sich immer mehr verwickelnden Verhältnisse des menschlichen Lebens zu



STRUCTURAL LINES OF DIFFERENT PERIODS IN HARMONIOUS COMBINATION CANTERBURY. CATHEDRAL

Strukturlinien aus verschiedenen Perioden in harmonischer Zusammenstellung. Kathedrale von Canterbury.

folgen. Meine Absicht war vielmehr, bei den organischen und typischen Formen der Architektur zu verweilen in meinem Bestreben, die Beziehung zwischen ihr und der Zeichenkunst im allgemeinen darzulegen.

Diese Beziehung scheint mir hauptsächlich in der Herrschaft der konstruktiven Linie und Form zu bestehen, die alle Zeichnung, Oberflächenzeichnung oder sonstige, in Verbindung mit irgend einer Architekturform notwendig als eine Grundbedingung der Angemessenheit und Harmonie anerkennen muß. Diese wesentlichen Eigenschaften der Liniendarstellung, wie sie jetzt erscheinen, die aller Zeichnung Bedeutung und Zweck geben, scheinen direkt von konstruktiven Notwendigkeiten und der untrennbaren Verbindung der Vorstellungen, mit denen sie verknüpft sind, abgeleitet zu sein; so kann z. B. die Vorstellung von sorgloser Rast und Ruhe, die von horizontalen Linien begleitet, oder die Vorstellung von Unterstützung und Festigkeit, die durch senkrechte angedeutet wird, direkt mit den Grundprinzipien der architektonischen Konstruktion, dem Architrav und seiner Unterstützung, dem Legen der Steine übereinander in Verbindung gebracht werden, und mit Hilfe dieses Leitfadens vermögen wir die Darstellung der Linie durch ihre zahlreichen Variationen zu verfolgen.

ZWEITES KAPITEL: DIE GRUNDLAGE DER NÜTZLICHKEIT UND IHR EINFLUSS.

Gleich nach dem Einfluß der architektonischen Basis in der Zeichnung und in der Tat kaum von ihr zur trennen, da sie eine andere Seite der konstruktiven, sich anpassenden Kunst bietet, können wir füglich die Grundlage der Nützlichkeit und ihren Einfluß behandeln.

Sie kann in zweierlei Weise betrachtet werden:

1. In ihrer Wirkung auf Musterzeichnungen und architektonische Ornamente innerhalb der einfachsten konstruktiven Voraussetzungen.

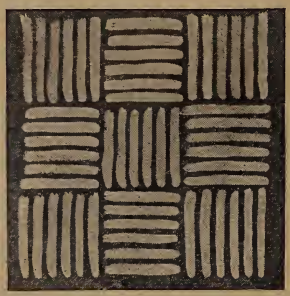
2. In ihrer Wirkung auf die konstruktive Form und die ornamentale Behandlung, die aus der ihrem Wesen entsprechenden Verwendung entspringt oder durch diese bedingt wird.

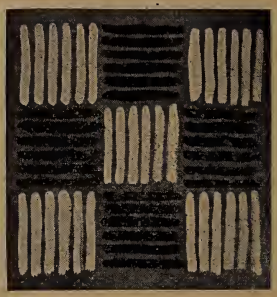
1. Es ist merkwürdig, daß die einfachsten ornamentalen Motive mit den einfachsten Konstruktionen und Veranstaltungen der reinen Nützlichkeit und Notwendigkeit verbunden sein sollten; aber dies scheint der Fall zu sein.

Das Flechten von Binsen zur Herstellung einer Matte war vermutlich eine der ältesten gewerblichen Beschäftigungen und das Schachbrett eines der einfachsten und gewöhnlichsten Muster. Blicken wir auf

die Oberflächenwirkung der Herstellungsvoraussetzung, der rechtwinkligen Durchkreuzung einer gleichlaufenden Lage von Fasern durch eine andere Lage beim Flechten, so entsteht eine Reihe von Quadraten, die in der Farbe abwechseln, wenn die Farbe der einen Lage dunkler als die der sie kreuzenden Lagen ist (siehe Abbildung). Betonen wir diesen Kontrast, und wir haben unser Schach- oder Damenbrettmuster, das als ein in sich abgeschlossenes Muster wie in Plaids und gewürfelten Stoffen oder als Grundriß oder wirkungsvolles Motiv in der Zeichnung, wie ich gesagt habe,

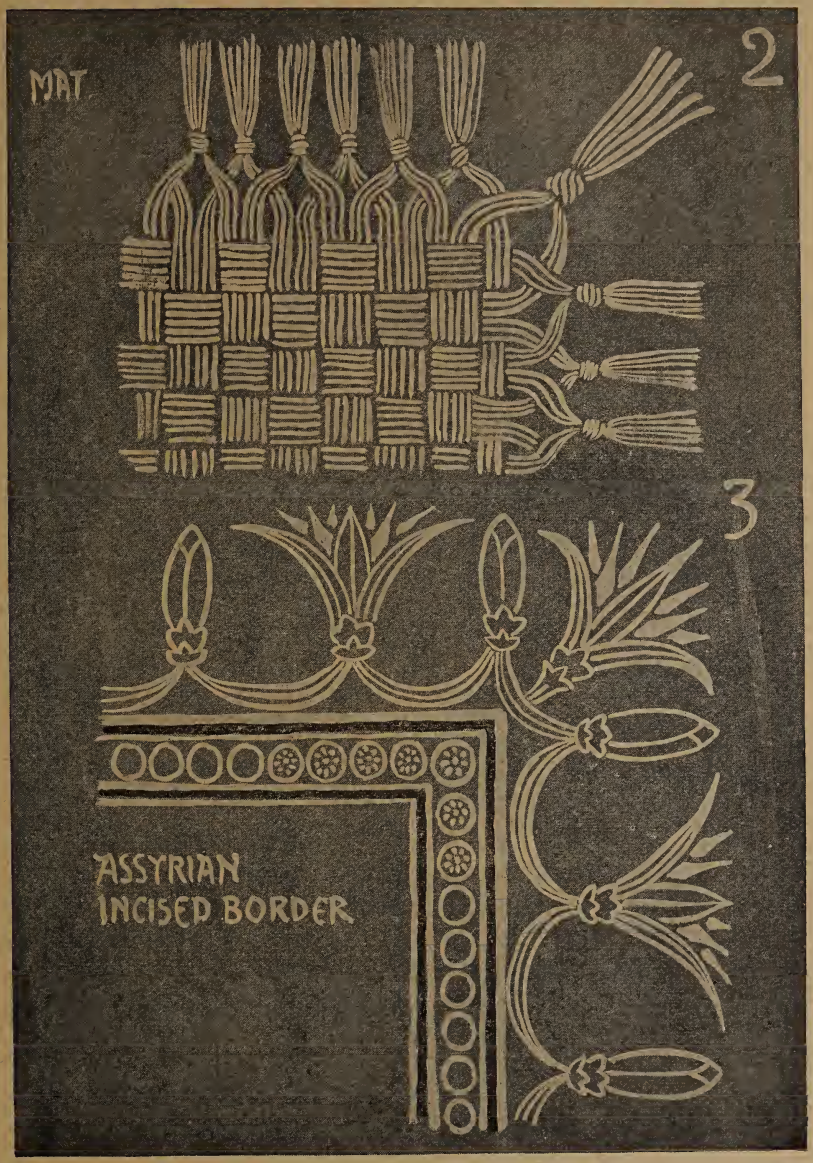
Matte.





vielleicht das gebräuchlichste und unvergänglichste aller Muster ist, da es in Verbindung mit der Zeichnung aller Zeiten gefunden worden und jetzt noch bei den Zeichnern in beständigem Gebrauche ist.

Lassen Sie uns indes die einfache Binsenmatte etwas weiter verfolgen. Als sie auf dem einfachen Zelt- oder Hüttenfußboden lag, zeigten ihre Ränder vielleicht eine derartige Form, wie sie auf der gegenüberstehenden Seite abgebildet ist. In der Architektur der alten Assyrer, Ägypter, Perser und Griechen finden wir beständig gemeißelte Muster, die zu Einfassungen und Figuren verwendet wurden, von der Art, wie sie das assyrische Beispiel zeigt. Vergleichen wir nun dies mit der ursprünglichen Matte, so liegt



Einfache Binsenmatte.

Assyrische Einfassung.

die Vermutung sehr nahe, daß wahrscheinlich die Mustermotive dieser Art ursprünglich aus derselben konstruktiven Quelle abgeleitet wurden. In einigen Beispielen (wie in dem emaillierten Ziegel aus Assyrien) dreht sich die Einfassung um, aber bei den Griechen nahm sie zuletzt die Richtung nach oben wie in dem Anthemion oder den Einfassungsformen mit Geißblatt; aber wenn sie auch später abgeändert und durch Blumenformen bereichert wurde, ist ihr konstruktiver

Assyrischer emaillierter Ziegel.

Ursprung aus Flechtwerk überall zu bemerken, und sie scheint daraus eine gewisse Kraft und Anpassungsfähigkeit zu schöpfen.

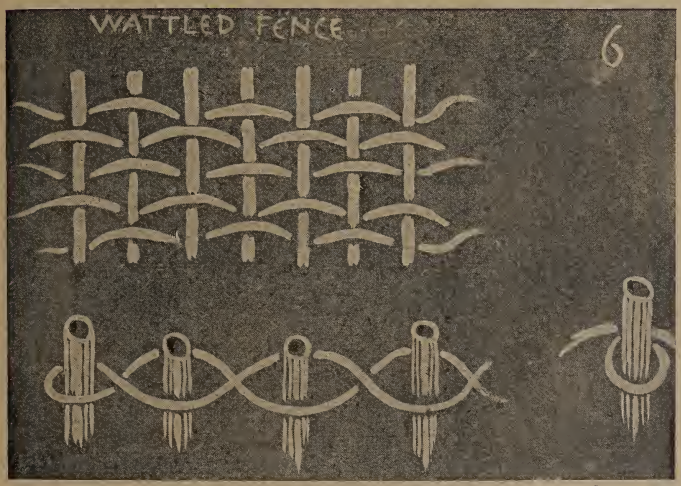
Ein anderer Ornamenttypus kann aus den konstruktiven Voraussetzungen des Hürden- und Weidenwerkes entwickelt werden, das so vielfach von dem Urmenschen beim Bau seiner Wohnungen und bei den ersten Gebrauchs- und Benutzungsgegenständen verwendet wurde.

Die mannigfaltigen Formen der Volute oder Spirale und des Guillocheornaments, die so vielfach

von den Alten — Assyrern, Ägyptern, Griechen — verwandt wurden, kann man in ihrer Konstruktion und Linienanordnung mit der Form von Weiden oder

Griechisches Anthemienornament.

Stricken vergleichen, die um die aufrechtstehenden Stöcke oder Stäbe einer geflochtenen Hürde ge-



Geflochtene Hürde.

schlungen werden, wenn man sie in einem wagerechten Schnitte betrachtet. Die ursprüngliche Flechtkonstruktion gibt die Risse jener Muster. Sie scheint

sicher ihre Entstehung in bemerkenswert genügender Weise zu erklären.

Es ist möglich, daß eine andere Quelle, die zur Entwickelung der griechischen Spirale oder Volute bei-

Antikes Volutenornament.

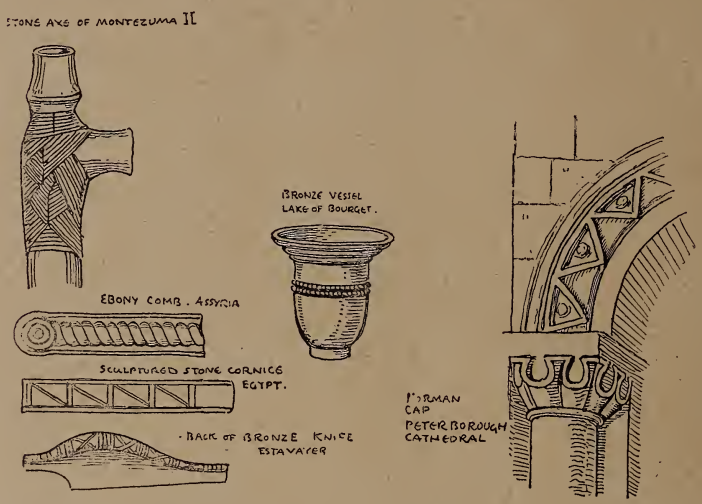
getragen haben kann, Metall in der Form dünner geschlagener Platten war, mit denen die ältesten Griechen Teile ihrer Innenwände bekleideten; aber dies waren spätere Zeiten, und es ist auch möglich, daß der älteste Metallarbeiter sein Motiv dem Flechtwerk entnahm.

Bevor man Metall verwendete oder Nägel oder Tischlerarbeit kannte, bestand die Methode, zwei Dinge miteinander zu befestigen, wie z. B. das Blatt einer Axt oder eines Hammers aus Stein mit seinem Griffe, darin, daß man sie mit Lederstreifen oder Riemen fest miteinander umwickelte und zusammenband, und auf diese Quelle müssen wir wieder andere Typen von sehr weit verbreiteten Mustermotiven zurückführen. In den ersten Beispielen wurde die Umwickelung, als man sie nicht länger konstruktiv benutzte, in Metallarbeit als Ornament nachgeahmt, wie in verschiedenen vorhandenen Bronzewerkzeugen; später jedoch erhalten wir, wenn wir von dem Band- und Riemenmotiv ausgehen, alle Arten von Variationen wie in dem Zickzack der normannischen Bogensimse und in der älteren keltischen Bandarbeit, die teilweise ein Nachhall einiger Typen von orientalischem und klassischem Ornament zu sein scheint, wenn wir sie nicht wie jene als selbständig von der ursprünglichen Konstruktion abgeleitet betrachten. Sie scheint in einer neuen Abart wieder in dem Riemenwerk unserer elisabethanischen Periode aufgetaucht zu sein, in der das Ornament eine neue Vermischung des Gotischen mit klassischen Details war, mit einer Beigabe von maurischem Empfinden, das durch italienisches und spanisches Wesen hindurchgegangen war.

Als ein Beispiel eines architektonischen Ornaments, dessen Motiv einem Stück aus der alltäglichen Lebenserfahrung entnommen zu sein scheint, können wir den Fries des römischen Rundtempels der Sibyllen in Tivoli bezeichnen, der aus Ochsenköpfen besteht, die mit Kurven aus hängenden Blumengewinden abwechseln und durch sie verbunden werden. Bis zum heutigen Tage kann man in Italien fast überall dieses Motiv sehen, zu dem die Anregung durch den Anblick

des ländlichen Ochsenwagens, wie er die Straße entlangfährt, gegeben wird — die Frontansicht der beiden Ochsenköpfe mit dem geraden Joch auf ihrem Nacken und den zwischen ihnen herabhängenden Verbindungsseilen.

Es ist jedoch wahrscheinlich, daß, was auch immer ihr Ursprung war, die Anregung dazu dem Opferwesen entstammte, da der mit Guirlanden geschmückte Ochse beständig in der klassischen Skulp-



Vom Binden abgeleitete Dekorationstypen. Steinaxt Montezumas II. Kamm aus Ebenholz. Assyrien. Skulptiertes Steinkarnies. Ägypten. Rücken eines Bronzemessers. Estavayer. Bronzegefäß aus dem See von Bourget. Normannisches Kapitäl. Kathedrale in Peterborough.

tur vorkommt, wie er vor den Altar geführt wird, um getötet zu werden, und dieser Umstand mag gleichfalls das Motiv des Bildhauers veranlaßt haben, genau wie wir sahen, daß die Gewohnheit, den Karnies des griechischen Hauses mit Guirlanden zu verkleiden, ihre Fortsetzung in Steinskulptur durch die klassischen Baumeister anregte.

Es muß jedoch bemerkt werden, daß diese ursprünglichen Quellen, auf die wir Motive in ornamentalen Zeichnungen zurückführen können, sich später

in rein ornamentalen Linien entwickelten und sie sämtlich wegen ihrer ornamentalen Bedeutung ihren Ursprung im wirklichen Gebrauche und in wirklicher Verwendung, in physischen und konstruktiven Be-

Fries vom Tempel der Sibyllen in Tivoli und ein Joch Ochsen.

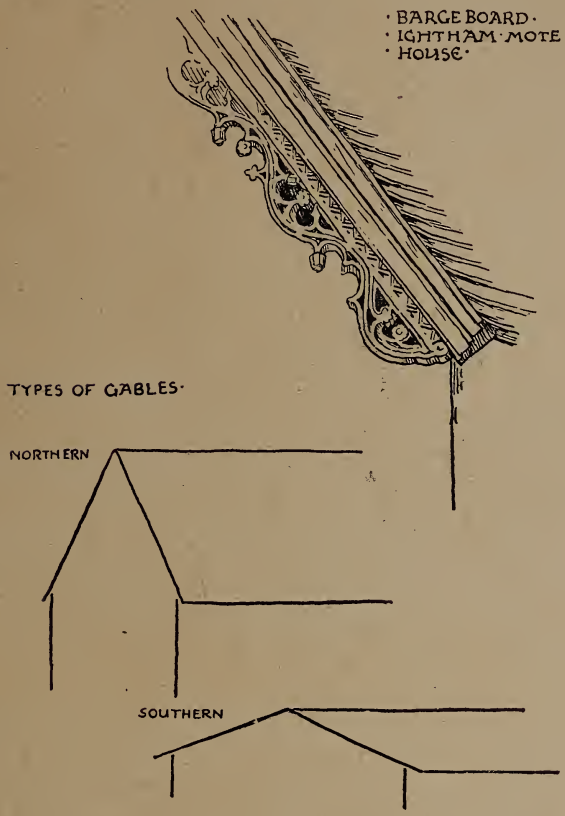
dingungen haben, sowie daß sie auf das engste mit der Form und dem Charakter der Wohnungen und Tempel des Menschen verknüpft sind.

2. Wenn wir uns nun zu dem zweiten Abschnitt unseres Themas wenden, „den Wirkungen auf die

Form und Behandlung der Oberfläche, die aus der ihrem Wesen entsprechenden Verwendung entspringen oder durch diese bedingt werden", so müssen wir uns immer eng an die Wohnung halten und uns bei der Betrachtung unseres Gegenstandes beständig an den stets wirksamen architektonischen Einfluß erinnern.

Der Winkel des Dachfirstes bei Häusern zum Beispiel, der so bezeichnend für die verschiedenen architektonischen Typen ist, war ursprünglich durch die klimatischen Bedingungen bestimmt. Man kann geradezu sagen, das spitze, hochgieblige gotische Dach bedeute Schnee oder schlechtes Wetter, während das niedrige klassische Dach meistenteils Sonnenschein bedeute; oder man könnte sagen, das eine verkörpere den Winter, das andere den Sommer. Ein Haus muß in der Hauptsache stets für die eine oder die andere Jahreszeit gebaut sein, obgleich durch Klugheit und sorgfältige Beobachtung der Himmelsrichtung mittels des Kompasses bei der Auswahl der Lage und des Grundrisses in den seltenen Fällen, wo eine freie Wahl noch möglich ist, einigermaßen versucht werden kann und versucht worden ist, allen Jahreszeiten Trotz zu bieten, und eben diese sorgfältige Beobachtung der Himmelsrichtung bei unseren alten Häusern — z. B. den altenglischen Herrenhäusern, die gebaut wurden, um bewohnt zu werden und auszudauern — gewährt dem Auge diesen Eindruck von häuslichem Behagen und Genuß, vielleicht genau so sehr wie Interesse an ihrem ornamentalen Detail. Eine sonnige Gartenterrasse oder eine arkadengeschmückte Front nach Süden, um die Wintersonne einzufangen — kühle und schattige Räume nach Norden für den Sommer — eine bedeckte Vorhalle, um den Gast gegen das Wetter zu schützen: solche

Kunstgriffe wie diese zeigen, daß man bei dem Entwurfe und dem Bau gedacht und alles berücksichtigt hat, daß der Erbauer oder Zeichner sich durch Betrachtungen der reinen Nützlichkeit hat beeinflussen lassen



Dachrand, Ightham, Gerichtshaus.

— nicht in dem kahlen und mehr modernen Sinne der Rücksicht auf bloße Geld- oder Zeitersparnis, sondern im Sinne der wahreren Haushaltungskunst, ein Haus wohnlich zu machen. Hier ist eine Skizze einer jener alten Steinhallen oder Herrenhäuser in Derbyshire aus dem siebzehnten Jahrhundert (Hazelford Hall),

reizend auf dem Abhang eines Hügels gelegen, so daß es sich in die Landschaft einfügt oder ein Teil von ihr wird, während es wirklich so gebaut ist, daß man bei gehöriger Rücksicht auf den Wechsel der Jahreszeiten und Winde behaglich darin leben kann. Die Wohnräume liegen nach Süden und Westen.

Heutigen Tages scheinen die Häuser mehr zum Verkauf als zum Bewohnen (wenigstens auf die Dauer) gebaut zu werden, denn ich beobachte oft,

Hazelford Hall, Derbyshire.

daß, wenn Leute soeben ein Haus für sich selbst gebaut haben, sie beständig suchen, es jemand anderem zu überlassen. Ich sollte meinen, die Zigeunerbande würde sich vortrefflich den modernen Gewohnheiten anbequemen. Es würde malerischer sein als „ein Ziegelkasten mit einem Schieferdeckel", auf den die meisten von uns angewiesen sind, und auf die Dauer wahrscheinlich viel weniger kostspielig. Das einzige Erfordernis, es in großem Maßstabe ausführbar zu machen, ist eine durchgreifende Änderung der Landgesetze.

Der Ursprung der Gesimse in der Architektur lag, wie aus ihrer Verwendung als Traufsteine hervorgeht, in der Erfüllung eines rein praktischen Zweckes — da die abwechselnde Vertiefung und Erhöhung der Glieder, die sie im allgemeinen kennzeichnet, dem Regenwasser Abfluß verschafft und es von Fenstern und Türen abhält.

Ich will eine einfache bildliche Darstellung des Prinzips geben. Wäre z. B. eine Fensterschwelle rechtwinklig und vollständig eben, so würde das Wasser augenscheinlich durch das Fenster nach innen oder vielleicht in die Wand fließen; wäre aber die obere Fläche schief und die untere ausgehöhlt, so würde das Wasser das Bestreben haben, von dem unteren äußeren Rande herunterzutropfen, und würde weder Fenster noch Wand erreichen.

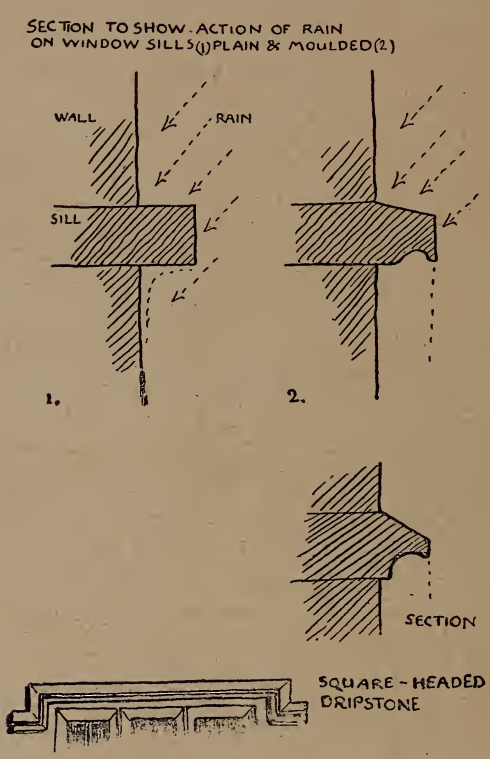
Diese Bedingung führte zu Zeichenmotiven und ornamentaler Wirkung, und die Gesimse wurden zu wertvollen Teilen des ästhetischen Ausdrucks in der Architektur, da sie Mittel boten, gewisse Bauglieder hervorzuheben, den Eindruck von zurückweichenden Flächen zu erwecken und das wichtige Prinzip der wiederkehrenden Linien, von dem ich im ersten Kapitel gesprochen habe, zur Anwendung zu bringen.

Auch der Dachrand, ein so malerischer Teil an alten Holzhäusern, hatte demselben nützlichen Zweck zu dienen, nämlich Dach und Wand vor Beschädigungen durch das Wetter zu schützen.

Treppen mit dem erforderlichen Geländer haben ebenfalls zu schönen Formen in der Zeichnung Anregung gegeben, nicht allein in der Anlage der Treppe selbst, die ein so wesentlicher Bestandteil jedes Hauses ist, sondern in der interessanten und mannigfaltigen Zeichnung der Pfeiler, die das Geländer stützen, der Spindelköpfe usw.

Türme aller Art, die so wichtige und malerische Züge in der architektonischen Zeichnung (und, kann man hinzusetzen, in der Landschaftszeichnung) bilden, verdanken ihr Dasein in erster Linie den Bedürfnissen der Bewachung, des Schutzes, der Verteidigung und

Das Prinzip des Traufsteins.



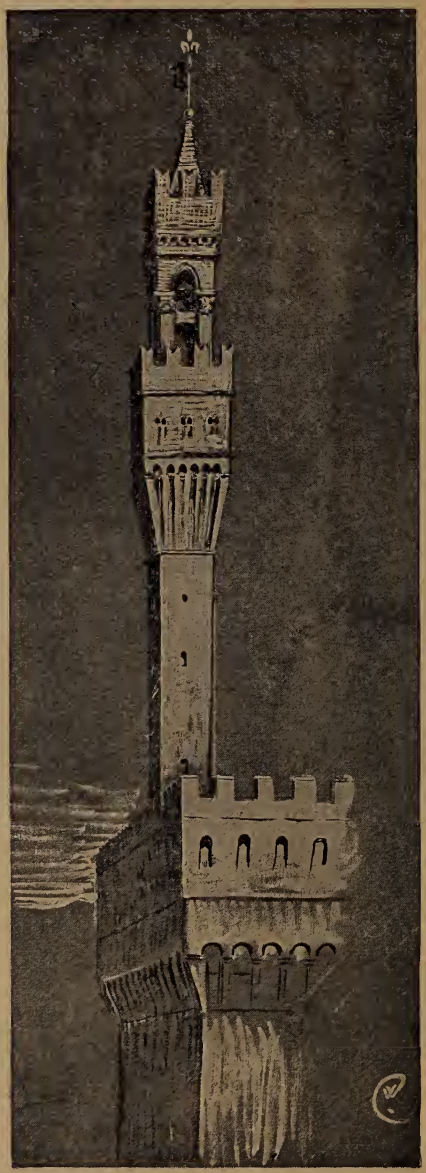
wahrscheinlich auch als Mittel zur Verständigung durch Signale.

Für die mittelalterliche Stadt, die, wie es jetzt festgestellt ist, eine hoch organisierte Gemeinschaft zu gegenseitigem Beistand und Schutz war, waren die Türme zum Zweck der Bewachung und Verteidigung von großer Bedeutung. Sie dienten als starke

Strebepfeiler und Vorposten, die in Zwischenräumen längs der umschließenden Stadtmauer standen und die Toreingänge bewachten. Die Kraft und Anmut der Zeichnung in manchen mittelalterlichen Türmen ist sehr bemerkenswert. Die von Siena zum Beispiel und die Stadt der Türme, San Gimignano, von denen ich eine rohe Skizze gebe, um die Wirkung zu zeigen, die die zusammengedrängten Türme in einiger Entfernung machen, gleichen einer Krone auf dem Gipfel eines Hügels; am schönsten ist vielleicht der berühmte

Die Türme von San Gimignano.

Turm der Signoria oder des Palazzo Vecchio, des alten Rathauses von Florenz (dreizehntes Jahrhundert). Auch der Belfried von Brügge (dreizehntes Jahrhundert) ist ein anderes schönes Beispiel für die Kraft und Anmut der Zeichnung. Früher hatte er einen Turm, der auf einem Gemälde des sechzehnten Jahrhunderts, dem Hintergrunde eines Porträts von Pourbus, einem flämischen Maler, vorkommt; aber der Turm wurde zweimal vom Feuer zerstört und wurde nicht zum dritten Male erneuert. Aber selbst in seiner jetzigen Gestalt fällt der Belfried sehr ins Auge, und da er eine weite Aussicht auf die Gegend ringsherum



Turm des Palazzo Vecchio, Florenz.

gestattet, ist er auch von allen Seiten über der Stadt sichtbar und für die flache Gegend ringsherum eine Landmarke.

Die Türme unserer alten Dorfkirchen sind im allgemeinen mit Zinnen versehen, und die Platte hat oft ein Ecktürmchen, das eine weitere Rundsicht gestattet; dies letztere bringt Mannigfaltigkeit hinein und wirkt sehr malerisch. Die Zinnen selbst (obgleich zu Verteidigungszwecken geplant) wirken außerordentlich malerisch und geben der Brustwehr Relief und Leichtigkeit. In der Spätgotik wurden sie vielfach phantastisch gestaltet und mit Ornament angefüllt wie der Magdalenenturm zu Oxford. Ihr dekora-

tiver Wert wurde von dem Holzschnitzer der gotischen Zeiten erkannt, und sie wurden beständig an Tabernakeln, Schränken und Möbeln angebracht, wo ihr Zweck rein dekorativ ist.

Turm mit Ecktürmchen, Kirche in Axmouth, Devon.

Die Schornsteine gewähren ebenfalls ein Beispiel eines rein nützlichen und zu praktischen Zwecken dienenden Gegenstandes, der sich der ornamentalen Behandlung darbietet und als Teil der Zeichnung eines Gebäudes Wichtigkeit erhält.

Der erste Schornstein in England soll der auf dem normannischen Hause in Christchurch, Hampshire sein. Gewöhnlich befand sich die Feuerstätte in der Mitte der Halle, und der Rauch entwich durch eine

Verzierte Schornsteine aus Ziegeln, Leighs Priorei, Essex.

Öffnung im Dache, wie man noch in der Halle zu Penshurst Place in Kent (vierzehntes Jahrhundert) sehen kann; aber später, namentlich zur Zeit der Tudors, finden sich Schornsteine, die voller Erfindung

und Mannigfaltigkeit in der Zeichnung und von außerordentlicher reicher Wirkung sind. Ich gebe Skizzen von einigen charakteristischen Beispielen in Framlingham Castle und Leighs Priorei.

Ziegelschornstein, Framlingham Castle.

Die schönen alten Ziegelschornsteine, die man auf den alten Pachthöfen von Essex findet, wurden, wie man annimmt, zuerst gebaut, und dann wurde das halb gezimmerte Haus rings um den Ziegelbau errichtet.

Andere dem praktischen Gebrauch dienende Gegenstände, die mit der Feuerstätte und Kaminecke in Verbindung stehen und wegen ihrer Anpassungsfähigkeit an die ornamentale Zeichnung beachtenswert sind, sind die eisernen Feuerständer, die zum Halten der brennenden Scheite bestimmt sind. Wir finden sie in grosser Mannigfaltigkeit der Form und Behandlung, während ihre hauptsächlichsten oder notwendigen Linien dieselben bleiben. Es ist die Ständer- oder senkrechte Vorderseite, die dem erfin-

dungsreichen Handwerker und Zeichner ein Betätigungsfeld bietet. Die Feuereisen haben ebenfalls lediglich praktischen Nutzen, aber sie sind in einigen ihrer Formen höchst anmutig und zierlich gestaltet.

Die eiserne Schutzplatte (besonders die aus dem alten Sussex), die hinter dem Feuer an den Kamin gestellt wurde, um das Ziegelwerk zu schützen und die Hitze auszustrahlen, hatte ebenfalls einen rein praktischen Zweck, aber sie hat vielfach Gelegenheit zur Anbringung schöner Zeichnungen von reich dekorativer Wirkung, namentlich heraldischen und sinnbildlichen Charakters, gegeben, und es sind zahlreiche alte Stücke davon erhalten. Gußeisen hat sich in unserer Zeit einen schlechten Ruf erworben (vom künstlerischen Standpunkte aus gesprochen), aber dieser ist auf die ungeschickte Verwendung wie für Geländer und Gitter zurückzuführen, wo es sich bemüht, die Stelle des getriebenen Eisens einzunehmen. Auf einem flachen Felde oder einer ebenen Fläche dagegen, wie sie die Schutzplatte bietet, bringt Gußeisen eine besonders gute Wirkung hervor und gibt kräftige Zeichnung gut wieder. Es sind einige schöne heraldische Schutzplatten in Cheethams Hospi-

Gußeiserner Feuerständer St. Nicolai-Hospital, Canterbury.

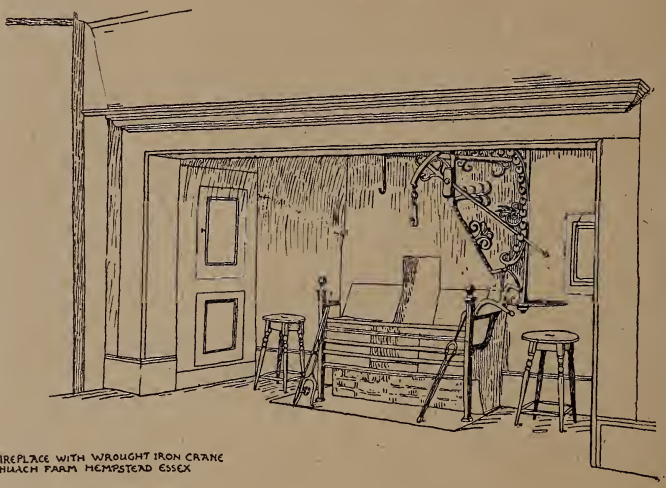
tal zu sehen, vielleicht dem interessantesten Hause in der City von Manchester.

Ich gebe eine Skizze von einer hübschen gußeisernen Kaminplatte in gotischer Zeichnung aus Brügge. In dem Museum im alten Rathause findet sich eine sehr gute Sammlung von solchen Platten.

Gußeiserne Kaminschutzplatte.

In gewisser Beziehung ist bei dem modernen oder besser aus der Mitte der Regierungszeit der Königin Viktoria stammenden eisernen Klappenofen alle Schönheit und alles Interesse der Zeichnung verloren gegangen. Doch möchte ich erwähnen, daß ein wirklich hervorragender Künstler wie Alfred Stevens seine Begabung auf solche Dinge verwendet.

Die Vorstellung des Gegenstandes erscheint jedoch unerfreulich und häßlich, und in den meisten erhaltenen Stücken wird das Ornament in dem Bestreben, zierlich zu sein, spielerisch und kleinlich, und was die eisernen Öfen betrifft, so scheinen sie unter einem Bann von Häßlichkeit zu stehen, der traurig erscheint, wenn man sich an die entzückenden, freundlichen deutschen Kachelöfen aus den Zeiten der



Feuerstätte mit Kran aus getriebenem Eisen, Churchfarm, Hempstead, Essex.

Gotik und der Renaissance erinnert, die voller Erfindung und Farbenreiz sind. Der wiederauflebende Gebrauch von Kachelkaminen und versteckten und korbartigen Rosten hat viel dazu beigetragen, unseren Herden die Freundlichkeit wiederzugeben.

Bevor wir die Kaminecke verlassen, möchte ich noch einen anderen Gegenstand aus Metall erwähnen, der vor der Zeit der Küchen als das wichtigste Kochgerät galt, ich meine den eisernen Kran, den man bisweilen noch in den weiten Kaminen alter Landhäuser vorfindet, aus getriebenem Eisen, gedreht und

gewunden, mit glänzenden Stahlbuckeln und einer großen Anzahl von Haken und Haspen.

Hier ist eine Skizze eines typischen Stückes in einem Pachthause in Essex.

Erwägungen praktischer Natur bedingen ebenfalls ganz augenscheinlich die Zeichnung bei Lampen und Leuchtern. Eine Lampe erfordert: 1. einen Behälter für das Öl, 2. einen Hals und eine Mundöffnung zum Halten des Dochtes und 3. einen festen und standhaften Fuß. Alle diese Erfordernisse sind mit Hinzufügung eines Handgriffs in der ältesten und einfachsten Form der Lampe vereinigt — der tragbaren antiken Lampe, die in der Hand gehalten wurde. Sie hat einen, wenn auch kleinen Behälter, der aus einem größeren Gefäß nachgefüllt werden muß (wie es der Fall in dem Gleichnis von den zehn Jungfrauen war).

Diese Lampen wurden oft auf die Spitze von schlanken, dünnen Dreifußständern gestellt, um das Haus zu erleuchten, oder hingen in Reihen an Ketten an einem mit Armen versehenen Ständer, der einem Baume glich. Eine Vereinigung vieler Merkmale der antiken Lampe findet sich in der vergleichsweise modernen römischen Messinglampe (jetzt antik genannt, doch erst seit einigen Jahren und, wie ich glaube, gewöhnlich im Volksmunde): wir haben den kleinen Behälter mit vier Hälsen für die Dochte; das Ganze gleicht in der Form genau den antiken Handlampen. Der Behälter ist von dem Schaft des Fußes durchbohrt, der in einen ringförmigen Handgriff endet und in einen breiten, verzierten Fuß ausläuft, so daß die Lampe mit derselben Bequemlichkeit getragen und hingestellt werden kann. Die kleinen Geräte für Putzen, Schnäuzen und Löschen hängen an kleinen Ketten von dem Halse des Fußes herab und tragen

Leuchter.

zur Erhöhung der ornamentalen Wirkung bei. Jeder Teil ist besonders angefertigt und kann mit den übrigen zusammengeschraubt werden.

Bei den modernen, stark leuchtenden Lampen mit Mineralöl und runden Dochten sind viel größere Behälter erforderlich, und moderne Lampen nehmen gern in Gemäßheit dieses Bedürfnisses die Urnenform an und verlieren im allgemeinen an Schönheit der Linie, was sie an körperlichem Umfang zunahmen (beinahe wie die Menschen). Ein befriedigender Typus ist von W. A. S. Benson eingeführt worden, von Kupfer, mit einer kupfernen fächerähnlichen Glocke, die im allgemeinen bei einer modernen Lampe Schwierigkeiten verursacht, ebenso wie die Glasglocken, weil sie notwendigerweise die Zeichnung verwickelter machen und man auf keinen Fall von ihnen sagen kann, daß sie die Schönheit erhöhen.

Eine Lampenzeichnung kann sich indes nie von den drei ursprünglichen Bedingungen der Lampenkonstruktion entfernen, unter denen wir sie in ihrer ältesten Form sahen: Behälter, Hals für den Docht und Fuß — womöglich ein Handgriff —, aber innerhalb dieser Nützlichkeitsforderungen liegt ein freier Spielraum für sehr große Abänderungen, unbegrenzten Geschmack und unbegrenzte Erfindungsgabe.

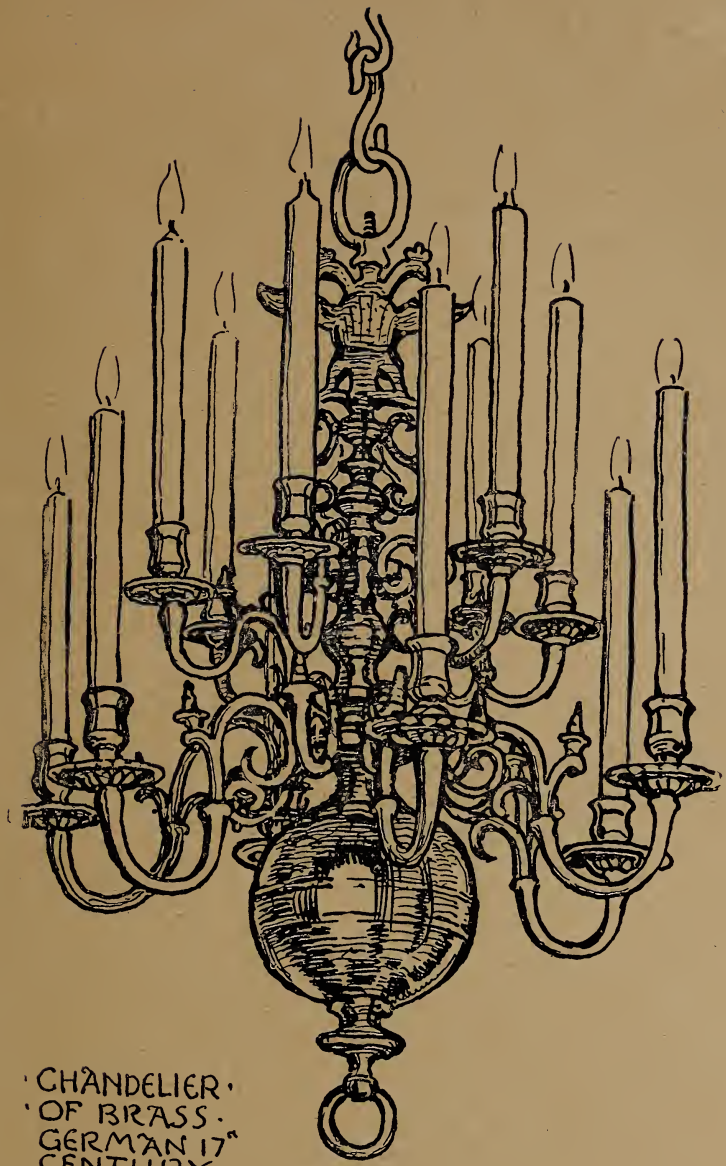
Der Leuchter, mit dem die Handlampe manches gemeinsam hat, ist jedoch von ganz verschiedenem Charakter, wenn man bedenkt, daß er den verbrennbaren Stoff in fester statt in flüssiger Form zu halten hat. Seine Erfordernisse sind demnach ein fester Fuß (wie bei der Lampe), eine vernünftige Höhe, bis zu welcher sich das Licht erhebt, eine andere, in welcher die Kerze befestigt wird, und irgend eine Vorkehrung zum Auffangen des geschmolzenen Fettes.

Diese Bedingungen sind in der Form des antiken Leuchters aus Erz erfüllt, aber noch besser in der älteren gotischen Form, oder dem Kirchenleuchter, der eine Spitze hat, um die Kerze zu halten, anstatt einer Vertiefung. Ein Leuchter (candlestick) sollte demnach seinem Namen treu bleiben und einen Stock (stick) oder eine geformte schlanke Säule darstellen, die jedoch der Entwickelung zum Armleuchter fähig ist, indem sie Zweige für besondere Lichter aus dem Stamm in der Mitte entsendet, eine anregende Form, wenn sie gehörig beschränkt und mit Geschmack gezeichnet ist.

Die alten hängenden messingenen Armleuchter aus dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert sind sowohl sehr gut in der Form als praktisch. Ein schöner gotischer kommt in einem Gemälde van Eycks in der Nationalgalerie, Jan Arnolfini und seine Gattin, vor.

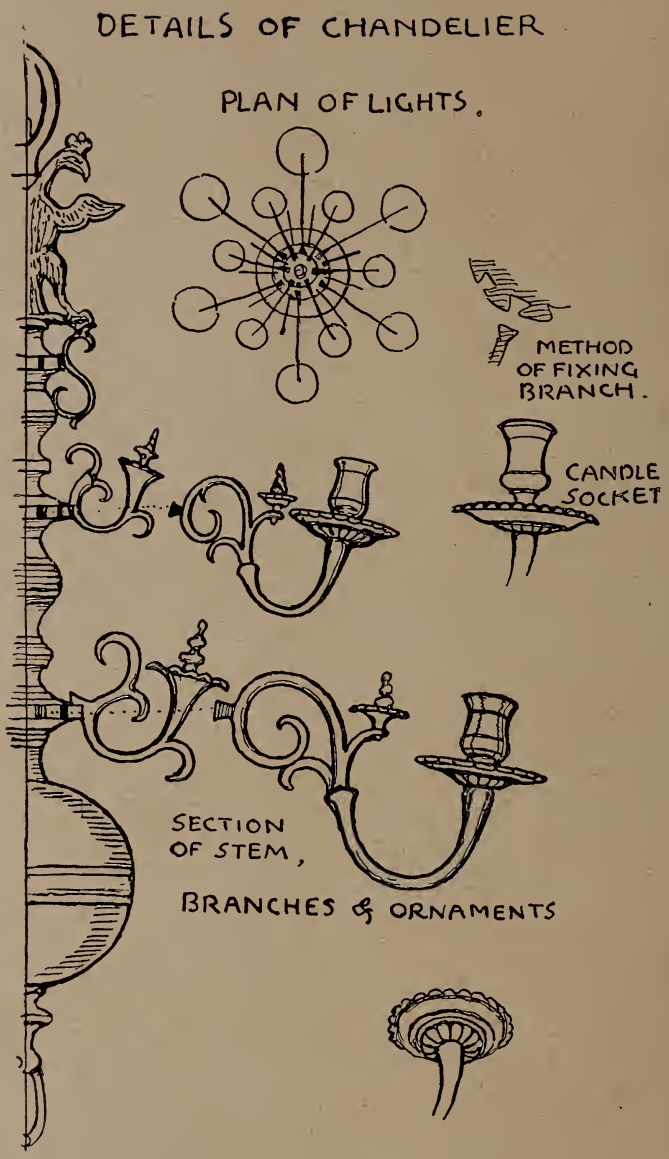
Ich habe ein gutes Beispiel für den letzeren Typus — einen deutschen Leuchter. Der Stamm ist von dem doppelten Adler überragt, und es finden sich verschiedene Reihen von Gesimsen vor, von denen die größeren flach und am Rande mit Einschnitten versehen sind, die als Dillen dienen, um den entsprechenden Teil des Armes aufzunehmen, der in sie hineinpaßt und die Kerzen trägt. Diese sind in zwei Reihen zu je sechs Lichten angeordnet, und zwischen je zwei Lichten ist ein kleiner ornamentaler Zweig oder eine Kreuzblume angebracht; das Ganze läßt sich von dem hängenden Stamm abnehmen, der in eine messingene Kugel endet, die ihn gerade und ruhig hält. Es ist ein schönes Beispiel von guter, einfacher, praktischer Zeichnung, die stets Notwendigkeit und Nützlichkeit mit Schönheit vereinen sollte.

Messingener Armleuchter.



'CHANDELIER'
'OF BRASS.
GERMAN 17"
CENTURY.

Messingener Armleuchter mit Details, Verzweigungen und Ornamenten.



Zum Umhertragen bedarf der Leuchter der Hinzufügung eines breiten, schüsselförmigen Fußes und eines Handgriffes, während der Kerzenhalter selbst niedrig ist; schwerlich eine so anziehende Form wie der ruhig dastehende säulenartige Tischleuchter, die dennoch ausgesprochenen Charakter und selbständige Bestimmung hat.

Jener altgewohnte und höchst malerische Begleiter des Leuchters, die Lichtschere, ist oft sehr schön in der Zeichnung, und es scheint mir, daß die Dochte der modernen Kerzen, obgleich sie „verbessert" sind, noch einige Aufmerksamkeit von ihrer Seite erfordern.

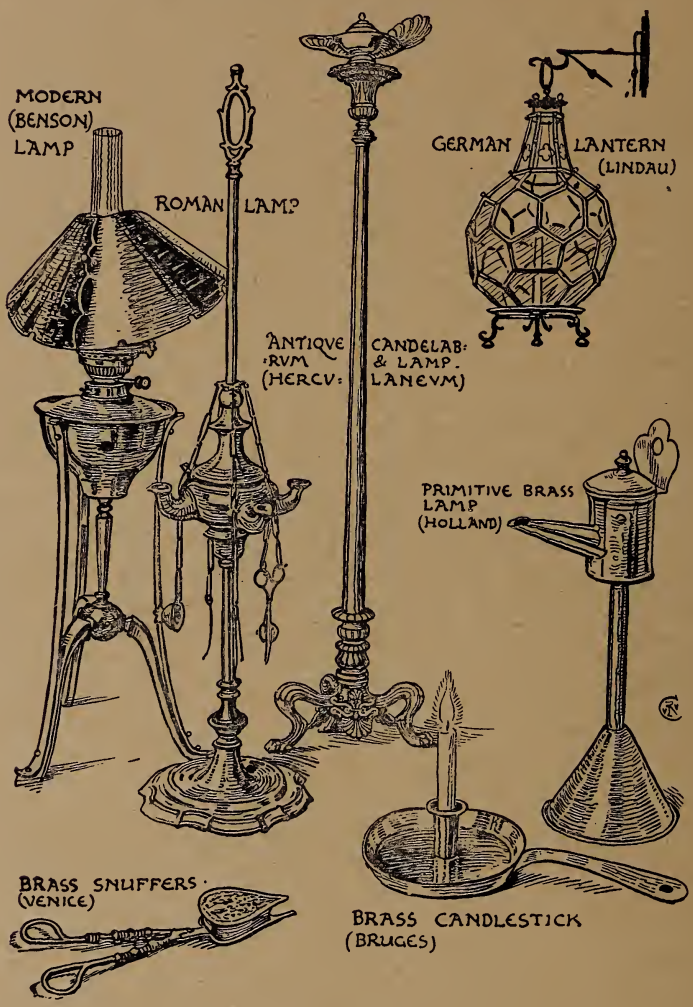
Die Notwendigkeit, das Licht zu schützen, bietet in Laternen für die erfindende Anpassungsfähigkeit des Zeichners auf Glas und Metall vielfache Gelegenheit, sich zu betätigen.

Ich fand ein sehr hübsches und originelles Motiv in einem deutschen Museum (zu Lindau), das sechseckig in der Form war; die miteinander durch Blei verbundenen Glasscheiben bildeten einen kugelförmigen Körper, der zur Aufnahme des Lichts bestimmt war und oben in einen Hals auslief, an dem die Laterne mittels eines Ringes an einem Träger befestigt war. Sie war mit einem eisernen Gestell mit drei Füßen versehen, so daß sie auch nötigenfalls heruntergenommen und hingestellt werden konnte.

Die Laternen lassen der Erfindung weiten Spielraum, und es ist ein Elend, daß unsere Straßenlampe, die praktisch eine stehende Laterne ist, so außerordentlich prosaisch bleiben soll, indem sie eine Zeichnung ist, die sich so beständig wiederholt. Es ist nicht so sehr die Einfachheit, da man kein äußeres Ornament nötig hat, wenn der Zweck durch eine Zusammenstellung guter Linien sehr gut erreicht wird.

Lampen, Leuchter und Lichtschere.

Die Notwendigkeit, das Glas zu putzen, ist wahrscheinlich bei dem gegenwärtigen Stande der Dinge ein



Hindernis, viel Mannigfaltigkeit in die Form zu bringen, und dann kommt auch das elektrische Licht in allgemeinen Gebrauch, das eine Reihe gänzlich

neuer Bedingungen mit sich bringt, so daß, ehe wir unser Ideal der Gaslampe erreichen, das Bedürfnis dafür, sozusagen, wahrscheinlich völlig verschwunden sein wird.

Die Vorstellung des Schwebens und der Abwesenheit von Starrheit und Schwere, die mit der elektrischen Beleuchtung verbunden ist, müßte, sollte man meinen, anregend auf unsere Zeichner wirken, aber wir scheinen einerseits die Bedingungen der Gasröhre noch nicht ganz abgeschüttelt zu haben oder andererseits weit über die einigermaßen abgestandene Vorstellung von dem Springen der Glockenblumen beim Weißglühen hinausgegangen zu sein. Man zieht beinahe die dürftige Einfachheit der kleinen, birnenförmigen Gläser mit ihrem glühenden Faden oder Draht, der an dem Ende der umwickelten Drähte aufgehängt ist, den üppigen Auswüchsen in elektrischen Flügeln aus Bronze oder Kupfer, die man zuweilen sieht, vor.

Man könnte sämtliche Gegenstände des häuslichen Gebrauches nehmen und die Beispiele von Schönheit und zeichnerischer Erfindung vervielfältigen, die auf das gewöhnlichste Gerät, Werkzeug usw. verwandt und durch die charakteristischen Züge gekennzeichnet werden, die ihrer Form durch die Bedürfnisse und Forderungen des täglichen Gebrauchs aufgeprägt wurden, die der Künstler nie aus den Augen verlieren darf. Jeder einzelne Gegenstand, den wir berühren oder benutzen, hat eine unendliche Summe von Nachdenken und Erfindungsgabe erfordert, die seine Form bestimmte, so wie wir sie sehen, und die beständig Form, Material und Charakter umwandelt.

Die gegenwärtig wirksamen Einflüsse, die Richtung, in der der menschliche Geist hauptsächlich tätig zu sein scheint, bestehen in Zeitersparnis, Kostener-

sparnis, Arbeitsersparnis oder möchten es wenigstens, und unter diesem Einfluß erhält die Zeichnung von Gegenständen oder Geräten des täglichen Gebrauchs eine Neigung, sehr prosaisch oder vielleicht in gewöhnlichem Sinne deutlich zu werden. Ohne Zweifel ist es der Handelsinstinkt, der zufrieden ist, wenn ein Messer ein Messer ist und schneiden sowie zu irgend einem Preise verkauft werden kann, und deswegen keine Romanze auf seiner Schneide oder seinem Griff anbringt. Die alten gekrümmten Schneiden sind verschwunden, und nur das silberne Messer, erhält eine Verzierung, und zwar im allgemeinen von einer sehr uninteressanten Art. Diese prosaische Neigung vertritt die mechanische Seite des Nützlichkeitseinflusses, die infolge der Notwendigkeit des Gebrauches Schönheit nur erstrebt, wenn sie lediglich Schönheit der Linie ist; aber was ich als improvisierte Schönheit bezeichnen möchte, ist im allgemeinen gänzlich ausgeschlossen. Dies ist zu bedauern, da gerade der einfachste Gebrauchsgegenstand gefällig und gut in Form und Linie hergestellt werden kann, obgleich dies die einzige Art von Schönheit bildet, die hier bei ihm möglich ist.

Wenn wir zu den Gefäßen übergehen, so ist der Einfluß der Nützlichkeit und der Anpassung an den Gebrauch ganz offenbar. Sehen Sie die Form eines Wassergefäßes, sagen wir eines Kruges, als typisch an. Es muß einen großen hohlen Körper haben um soviel Wasser zu fassen, wie gewöhnlich von einer Person getragen werden kann, aber nicht mehr, als man an seinem Griffe oder an seinen Griffen heben kann. Es muß einen Hals zum Ausgießen haben. Eine runde Form hat sich für das Tragen als vorteilhafter herausgestellt als eine viereckige und ist leichter in der Hand oder auf dem Kopfe im Gleichgewicht

zu erhalten. Ferner nimmt der weiche Ton leicht die Kreisform auf der Scheibe an, wenn der Krug von den Händen des Töpfers verfertigt wird, und die runde Form kann an der Grundfläche auch verkleinert werden, was Gewicht spart und zugleich Gelegenheit zu anmutiger Linienführung gibt. Seine Form drückt zugleich die Bestimmung des Tragens und Gießens aus. Eine edlere Form zeigt die griechische Hydria — ein großes Wassergefäß mit drei Henkeln, zum Tragen und Gießen bestimmt. Sie wurde auf dem Kopfe oder den Schultern getragen, wobei die beiden wagerechten Henkel das Auf- und Herunterheben ermöglichten, während der senkrechte das Gießen erleichterte.

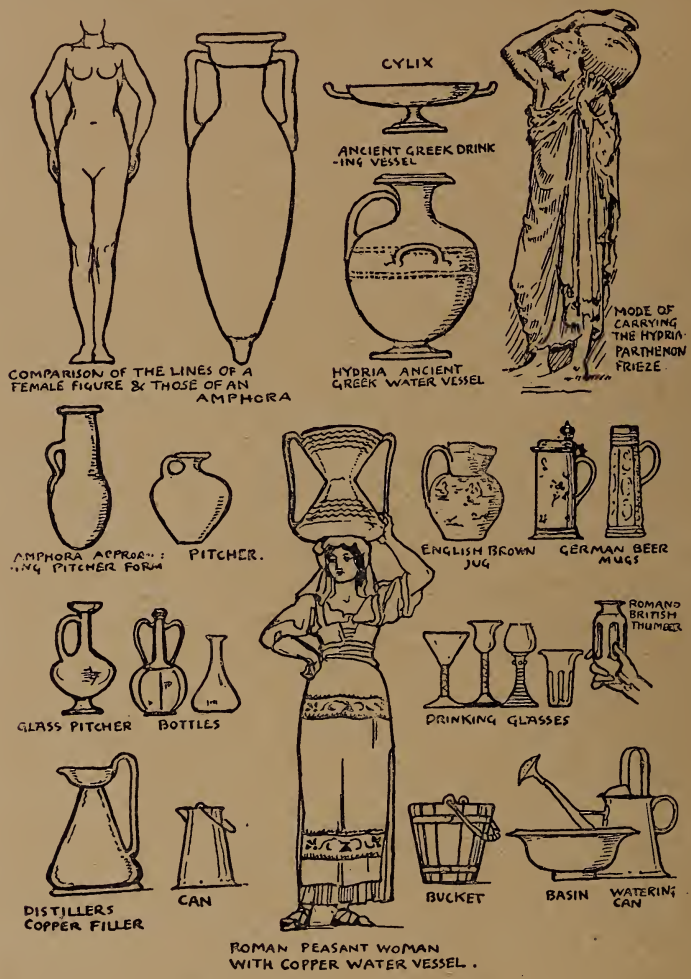
Bei der Amphora oder dem Weingefäß der Griechen können wir in Umriß und Größenverhältnissen Ähnlichkeit mit den Linien einer Frauengestalt beobachten. Es ist vielleicht die anmutigste der antiken Gefäßformen, und sie scheint noch undeutlich in der rein prosaischen Form der modernen Flasche nachzuklingen.

Wir können bei allen verschiedenen Gefäßformen den Nützlichkeitsstandpunkt wahrnehmen und beobachten, wie dieser ihre typische Form bestimmt, der sie sich anpassen, wie die Hydria oder der Krug zum Tragen und Gießen, die Amphora oder die antike Weinflasche, um den Wein in tragbaren Mengen in der Erde kühl zu erhalten, die Eimerform zum Eintauchen und Tragen, die Trichterform zum Füllen.

Das römische Wassergefäß aus Kupfer scheint die Funktionen des Eimers und Kruges auf höchst malerische Weise zu vereinigen, und seine Form gestattet es, eine bedeutende Menge auf dem Kopfe zu tragen.

Amphoren, griechische Gefäße und Vasen, deutsche und englische Krüge, Flaschen und Trinkgläser; kupferne Kannen, Eimer usw.

Das Trinkgefäß zeigt wiederum einen ganz verschiedenen Formtypus, und in all seinen mannigfaltigen



Arten verrät es seine Bestimmung; der Becher, das Glas, der Humpen, der Schoppen und der Trinkkrug.

Bei der Flasche nähern wir uns wiederum dem Typus des Kruges, wobei die Funktionen des Haltens

und Gießens wiederum auf die mannigfaltigste Weise betont sind. Die Abbildung zeigt eine Auswahl der erwähnten typischen Formen.

Das Thema der typischen Gefäßformen ist in Meyers „Handbuch des Ornaments“ sehr klar erörtert,

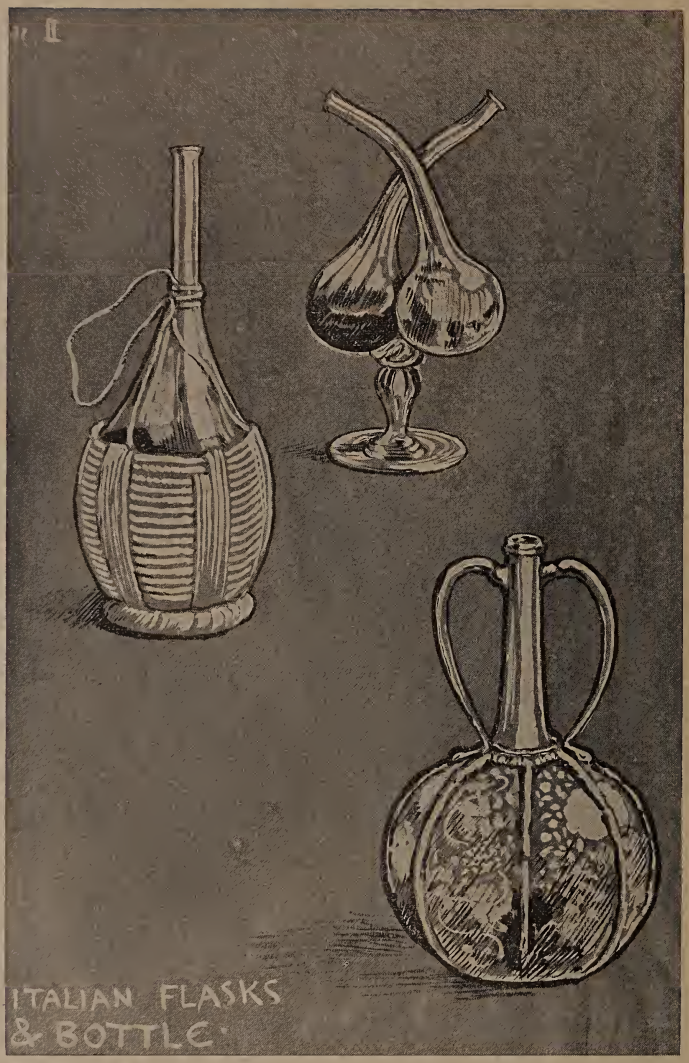
Deutsche Bierschoppen.

auf das ich den Kunstschüler, der den Gegenstand weiter verfolgen will, verweisen kann.

In bezug auf die Flaschen will ich jedoch auf eine merkwürdige Übereinstimmung der Zeichenmotive bei zwei verschiedenen Materialien hinweisen.

Die gewöhnliche italienische Öl- oder Weinflasche ist eine der reizvollsten Formen der modernen Gebrauchsgefäße. Sie ist einfach ein Stück geblasenes Glas von der Form, die das geschmolzene Glas zuerst

Italienische Flaschen.



annimmt, wenn es am Ende des Rohres des Glasarbeiters aufgeblasen wird. Um diese einfache, aber zierliche Flasche tragbar zu machen und ihr das Stehen zu ermöglichen, ist sie mit einem Geflecht von Stroh oder Binsen umwunden, die zu einem kreisrunden Fuß geflochten und in Zwischenräumen durch breitere Streifen von ungeflochtenen Binsen verbunden sind; eine Binsenschnur ist um den Hals geschlungen und gewährt die Möglichkeit, die Flasche daran aufzuhängen oder zu tragen. Das Ganze ist im höchsten Grade praktisch und malerisch.

Es gibt einen Typus der reich dekorierten venetianischen Glasflasche oder Karaffe, bei der das zugrunde liegende Motiv oder die zugrunde liegende Vorstellung des Umwindens mit Binsen zum Schutz in Glas ausgeführt scheint. Die melonenartigen Teilungen sind durch Streifen von erhabenem Glas, die auf die Oberfläche gelegt sind, bezeichnet, während in die dazwischen liegenden Felder Arabesken von Blättern und Vögeln graviert sind; das Ganze bildet ein sehr hübsches Beispiel von ornamentaler Glaszeichnung. (Siehe die Abbildung.)

Hier haben wir ein anderes Beispiel für ein dekoratives Motiv, das von einem praktischen Zwecke abgeleitet ist und von der Übertragung einer Anregung, die von einem Material ausgegangen ist, auf ein anderes, wenn sie auch auf denselben Formtypus angewandt wird.

Ich habe die Teller- oder Schüsselform bei Gefäßen noch nicht erwähnt, die vielleicht überhaupt am meisten die Aufmerksamkeit des Oberflächendekorateurs auf sich gelenkt hat, möglicherweise wegen der Fülle malerischer Beziehungen, die seine Gebrauchsform darbietet.

In der Mitte der Schüssel, des Tellers oder der

Platte befindet sich eine runde, ebene oder vertiefte Fläche zur Aufnahme der Speisen; außen läuft ringsherum ein runder Streifen für die Hand, eine Einfassung, die sowohl zur Umrahmung des für die Mitte verwandten Motivs, als zur Betonung des Randes dient. Die griechische Schale, obgleich in der Tat ein flacher Trinkbecher, bietet dem Zeichner ähnliche Verhältnisse dar, und in der Ausfüllung dieser Flächen bietet uns der griechische Vasenmaler, was Komposition der Linie, dramatische Haltung der Figuren, Einfachheit sowie die unerläßliche Flächenhaftigkeit und Selbstbeschränkung betrifft, die besten Vorbilder für diese Art Zeichnung.

Die Majolika- und Glasarbeiten der italienischen Renaissance zeigen prächtigere Wirkung und eine malerischere Behandlung, sind aber bei weitem nicht so sichere Geschmacksführer wie die griechischen.

Betreffs des reinen Ornaments können wir nichts Besseres tun, als die orientalischen Vorbilder für die Behandlung von Rand und Mitte nachzuahmen, und in den blau und weißen Arbeiten aus China und Persien werden wir Beispiele finden, die an dekorativem Geschick nichts zu wünschen übrig lassen. Der chinesische Einfluß macht sich in freier und oft sehr glücklicher Weise in den blau und weißen Arbeiten aus Delft und in einigen Arbeiten der altenglischen Töpfereien, wie z. B. Worcester und Derby bemerkbar.

Bei der Gewebezeichnung bewirken die Zwecke als Randeinfassung, als Feld oder Füllung, als Kleidung, als Möbelbezug, die Stoffe und ihre notwendige Anpassung an senkrechte oder wagerechte Lage einen Unterschied in den mannigfaltigen Typen und Klassen der Zeichnung für gewebte oder bedruckte Stoffe. Hier beherrscht und bestimmt der praktische Gebrauch das dekorative Motiv.

Nun verstehen wir mit einem Male die wesentlichen Unterschiede im Ausdruck zwischen den verschiedenen Musterzeichnungen und Liniensystemen in wagerechter Ausdehnung, wodurch sich diese als brauchbar für Einfassungen erweisen, die lineare, mäanderartige oder wellenförmige Muster zur Erfüllung ihres Zwecks, den Rand zu kennzeichnen, — wie z. B. bei Kleidung, Vorhängen, Gefäßen, oder für Bildung eines Gegensatzes zur Mitte, wie bei einem Teppich — erfordern.

Aus diesen Gründen haben die angeführten typischen Beispiele von Einfassungssystemen, wenn man den konstruktiven Gedanken, dem sie entstammen, ins Auge faßt, ihre Selbständigkeit von den ältesten Zeiten an als ursprünglich für wagerechte Ausdehnung verwendbar behauptet, während sie sich zugleich unendlich mannigfaltig in Zeichnung und Behandlung gestalteten.

Genau aus denselben Gründen haben die auf keine bestimmte Flächenausdehnung (sowohl senkrecht als wagerecht) berechneten Mustersysteme, die durch Zeichnungen dargestellt werden, welche ich als bleibend bezeichnet habe, ihren Platz in der Welt der Zeichnung behauptet und behaupten ihn noch. Diese letzteren sind auch, was wohl bemerkt zu werden verdient, alle auf derselben Grundlage aufgebaut oder von ihr beherrscht — dem rechteckigen Muster.

In diesen konstruktiven linearen Grundlagen der Musterzeichnung scheint von dem Gesichtspunkte aus, den man dekorative oder lineare Logik nennen kann, etwas Dauerndes und Fundamentales zu liegen; besonders wegen ihres Ursprungs aus der vorhin erörterten konstruktiven Notwendigkeit und soweit uns ein gesundes Prinzip als Führer dienen kann, können wir nicht fehlgehen, wenn wir ihnen folgen, so mannigfaltig auch blühende Phantasie das Gebäude

gestalten mag, das wir auf ihnen errichten. Die bloße Anerkennung des Prinzips macht uns natürlich

Schüssel- und Tellerverzierung.

Krug von Rothenburg.

Chinesische Plattenmuster.

ebensowenig zu tüchtigen Zeichnern, wie das Skelett eine lebende Gestalt ausmacht.

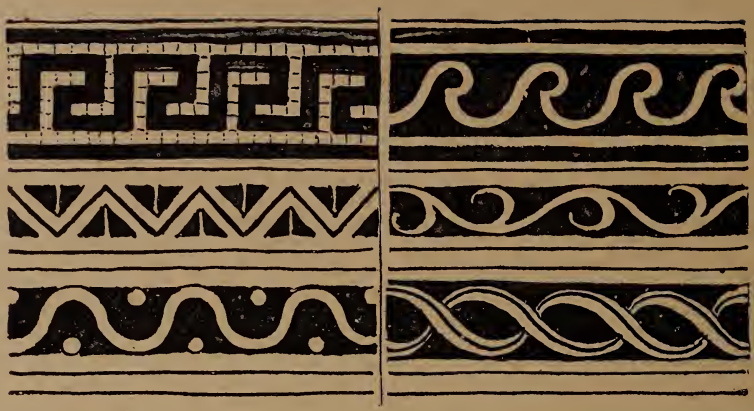
Wir können nichts ohne Nachdenken, Phantasie und lebendige Einbildungskraft ausrichten, geleitet

sowohl von dem Sinne für Schönheit als für praktische Ausführbarkeit, wenn wir eine Zeichnung ausführen wollen, die in irgend einer Hinsicht Wert haben soll.

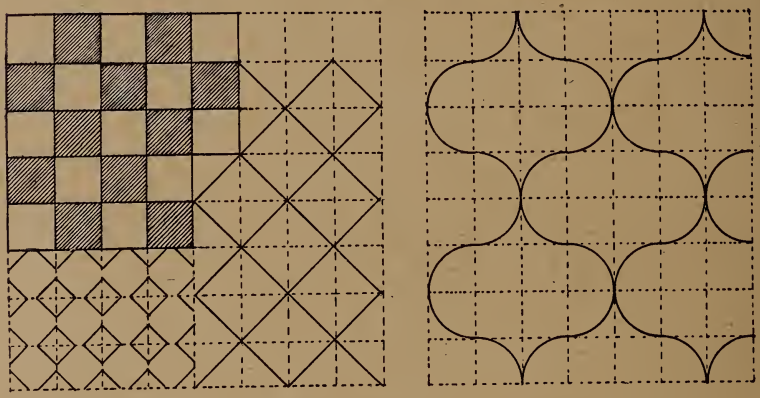
Die ausführliche und vollständige Behandlung dieses Leitfadens der Nützlichkeit, der durch alle Mannigfaltigkeiten der weiten Provinz des Künstlerischen hindurchführt, erforderte nicht ein einzelnes Kapitel, sondern ein großes und reich illustriertes Werk. Ich habe Ihre Aufmerksamkeit nur auf gewisse typische Formen und Beispiele zu lenken gesucht, bei denen der Einfluß der notwendigen Bedingungen des Nutzens und Gebrauchs diese Formen bestimmt hat und die der dekorative Zeichner stets berücksichtigen und vor Augen haben muß.

Nichts hat die Form der alltäglichen Dinge so heruntergedrückt als die mißverstandene Vorliebe für das Ornament. Die Herstellung von schönen Gegenständen für den gewöhnlichen Gebrauch hat mit der stufenweisen Trennung von Künstler und Handwerker abgenommen. Wir haben uns zu sehr daran gewöhnt, Dekoration oder Ornament als zufällige und äußere Zugabe zu einem Gegenstand zu betrachten, nicht als ein wesentliches Ausdrucksmittel und einen organischen Teil von ihm, nicht als Schönheit, die uns nur durch Linie, Form, Ebenmaß, die geschickt und zweckvoll vereinigt werden, sogar mit gänzlichem Ausschluß jedes Flächenornaments befriedigt.

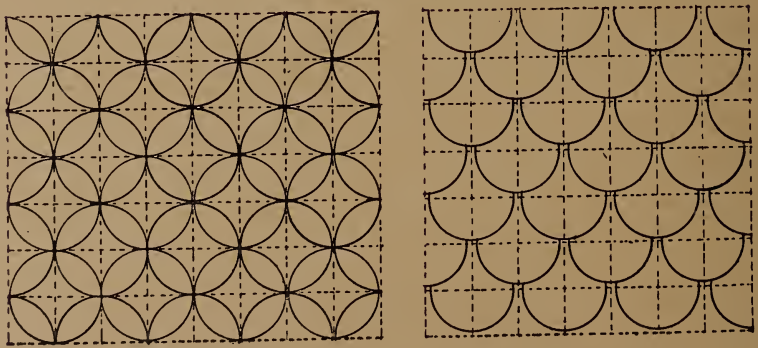
Typische Einfassungssysteme. Fortlaufende Musterentwürfe. Rechtwinklige Basis.



TYPICAL BORDER SYSTEMS.



PERSISTENT PATTERN PLANS RECTANGULAR BASIS.



DRITTES KAPITEL: DER EINFLUSS VON MATERIAL UND METHODE.

Wir haben gesehen, erstens, daß architektonische Betrachtungen der Zeichnung zugrunde liegen und ihren allgemeinen Charakter, ihren Maßstab und ihre Verhältnisse beherrschen, und zweitens, daß die praktische Brauchbarkeit ihre besonderen Formen und Aufgaben bestimmt und festsetzt; jetzt wollen wir — und dies ist der dritte Punkt — in Ergänzung zu jenen, die sich auf Material und Methoden beim Handwerk beschränken — die Einflüsse aufsuchen, die in erster Linie die rein künstlerische Frage der Behandlung in der Zeichnung bestimmen und die den Unterscheidungsgrund für ihre Klassen und Unterarten abgeben.

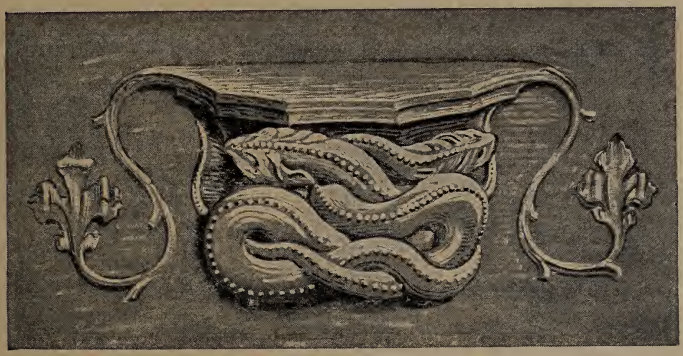
Betrachten wir ein Werk der Steinskulptur und vergleichen es mit einem solchen der Holzskulptur oder noch besser, nehmen wir Hammer und Meißel zur Hand, schlagen auf ein Stück Stein oder Marmor und versuchen damit eine Form zu entwickeln oder auszudrücken, und bearbeiten wir andererseits mit einem Meißel oder Messer ein Stück Holz, so werden wir bald finden, daß die Unterschiede in der Beschaffenheit der beiden Stoffe, die wir bearbeiten, die Unterschiede der Dichtigkeit, Festigkeit, Widerstandsfähigkeit gegen das Werkzeug zugleich verschiedene

Methoden erfordern, jeden von ihnen zu behandeln. Kurze, rasch aufeinanderfolgende Schläge beim Meißeln in Stein und eine längere, anhaltende Art

Kragstein; 14. Jahrh., Kirche in Dennington, Suffolk.

von stoßender oder eintreibender Bewegung, wobei der Meißel in beiden Händen gehalten wird, bei der Holzskulptur. Aus solchen wesentlichen und grundlegenden Unterschieden dürfte der Künstler bald

einen bestimmten Stil in der Behandlung jeder Kunstgattung entwickeln. Er würde nicht den Versuch machen, dem Stein das Aussehen von Holz zu geben oder dem Holz das Aussehen von Stein, vielmehr würde er an ihren fundamentalen Unterschieden in der Beschaffenheit seine Freude haben und in beiden Werken ihre wesentliche und unterscheidende Eigenart betonen. Diese verschiedene Eigenart zeigt sich in der Zeichnung des abgebildeten Kragsteins aus Stein im Vergleich zu den Miserere aus Holz, wobei



Holzschnitzerei. Miserere, Kathedrale St. David.

die Arbeit aus Stein noch durch die Notwendigkeit der Einfügung in das Mauerwerk beherrscht wird.

In der Behandlung weicher Materialien wie z. B. des Modelliertons begegnen wir einer ganz anderen Reihe von Bedingungen. Material und Methode sind viel weniger der Beschränkung unterworfen, obgleich die Knetbarkeit des Tons ihre besonderen Schwierigkeiten der Behandlung mit sich bringt. Modellieren ist in der Tat, wie man leicht einsieht, die Umkehrung der Bildhauerei, da der Bildhauer seine Form durch Wegnehmen herstellt, der Modelleur durch Aufbauen (oder Hinzufügen); die Darstellung der Oberfläche wird im ersteren Falle durch

feine Meißelschläge mit Hilfe scharfer Werkzeuge auf einem feingekörnten, dichten Material erreicht und beim Modellieren durch leichten Druck mit den Fingern oder Werkzeugen auf weichen, bildsamen Ton.

Da das Tonmodellieren ferner keine endgültige Form, sondern eher eine vorbereitende Stufe der Zeichnung ist, steht es zur Bronze oder zum Gips beinahe in demselben Verhältnis, wie auf Papier zum Zweck der Reproduktion durch einen besonderen Prozeß entworfene Zeichnungen aller Art zu ihrer

Holzschnitzerei. Miserere, Kathedrale St. David.

vollendeten Form in dem Material, für welches sie berechnet waren. Der Ton besitzt zwar nach dem Brennen eine dauernde Form in Terracotta, die natürlich durchgängig die Freiheit und den Naturalismus der Behandlung zeigt, deren sie fähig ist; einerseits verbindet sie sich ähnlich, wie die Kunst des Malers, mit häuslichen Gebrauchs- und Schmuckgegenständen, andererseits vereinigt sie sich mit der Architektur und eignet sich zu Ornamenten aller Art an Backsteingebäuden.

Die Anpassungsfähigkeit und Bildsamkeit des Tons zeigt sich ferner in dem, was man seine Haupt-

eigenschaft in der Behandlung auf der Drehscheibe des Töpfers nennen kann. Hier, unter der beständigen Drehung der horizontalen runden Scheibe oder vom Töpfer mit der linken Hand gelenkt und festgehalten, während er mit der rechten an der Form hantiert und arbeitet, sehen wir, wie leicht der Ton dem Gesetz des Kreisdruckes und der Kreisbewegung gehorcht und wie er infolge seiner Schmiegsamkeit in den Händen eines geschickten und geschmackvollen Handwerkers jede beliebige Form, von der die Geschichte der Töpferei Kunde gibt, annimmt. Das Drehen erfordert eine hochentwickelte Handfertigkeit, wie jedermann selber sehen kann, wenn er es versucht, ein Gefäß auf der Drehscheibe zu formen, so einfach auch das Verfahren erscheint, da es durch eine rein mechanische Bewegung geregelt wird. Neben der Geschicklichkeit in der Behandlung des Tons und der Gewandtheit in der sorgfältigen Formung des Gefäßes, dessen Wände gleichmäßig stark sein müssen, ist noch Raum für ein gewisses Maß künstlerischen Urteils und Geschmacks bei der Bestimmung der endgültigen Form oder der Klasse, zu der das Gefäß gehören soll, ferner in der Zeichnung und Verwendung eines solchen Ornaments, das seine Form und seinen Zweck ausdrücken oder ihm außerdem durch Verzierung ein schönes Aussehen geben soll.

Mit der Verwendung des Ornaments, das angefügt wird, solange der Ton noch weich ist, oder mit der Anbringung von erhabenen Simsen und Kanten oder Basreliefs sind wir schon über die grundlegende Anregungsfähigkeit des Materials und dessen, was man seine natürliche Methode nennen kann, hinausgegangen; wir finden, daß die Verzierung der Tonwaren in der ersten Zeit ihrer Entwickelung die Form

von gezähnten Zickzackeinfassungen und -mustern annahm, und noch heute finden wir bei einigen Arten deutscher Tonwaren, sowie bei den als Grés de Flandres bekannten, Muster mit gezähntem Umriß, die später mit blauer Farbe ausgefüllt und glasiert werden; die neueren ägyptischen Töpfe aus rotem Ton zeigen gezähnte, geschnittene, erhabene Ornamentmuster,

Skandinavisches Tongefäß.

während wir bei den heimischen braunen Krügen unserer englischen Töpfereien das Prinzip des Reliefs in den auf die Oberfläche gestempelten zierlichen Figuren angewandt sehen, die recht geschmackvoll sind, trotzdem sie in gar keiner Beziehung zu klassischer Würde und klassischem Ebenmaß stehen.

Ein gutes Beispiel der geschmackvollen Verwendung gestempelter Muster auf einem Tongefäß zeigt jener deutsche Krug aus Rothenburg, der aus der

Werkstatt des Töpfers selbst gekauft wurde, welcher seine Töpfe aus dem heimischen Ton verfertigte, sie selbst brannte und glasierte und endlich sein eigener Handelsmann war — eine lehrreiche Zusammenfassung von Geschäften, die man in unserem Lande selten antrifft.

Mit Wachs kann das Modellieren zu einem höheren Grade von Feinheit und Schärfe des Details, namentlich in kleinem Maßstabe gebracht werden. Es ist deswegen ein Material, das sich zum Modellieren von Gießarbeiten in Bronze und anderen feinen Metallen, zu Medaillen und Münzen ebenso wie zu kleinen Figuren, Lampen, verschiedenen Gefäßen und Ornamenten eignet, ebenso für einen großen Maßstab, für Statuen von vollendeter Ausführung, namentlich wenn sie zum Gießen mittels der cera perduta- oder verlorenen Wachs-Methode bestimmt sind, bei der das geschmolzene Metall aus dem Ofen in die Form fließt und die Stelle des Wachses des Modells einnimmt, das natürlich schmilzt und durch zu diesem Zwecke angebrachte Öffnungen abläuft.

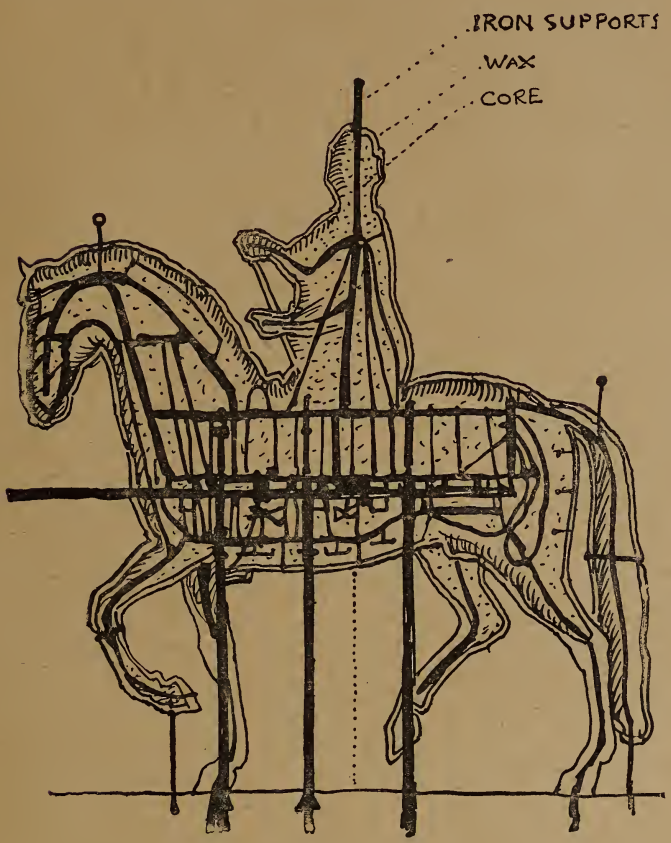
Die Figur wird zuerst in der üblichen Weise in Ton modelliert. Dann wird eine Gipsform abgenommen und nach deren Abnahme in diese das Wachs hineingedrückt, so daß sie vollständig damit ausgekleidet ist. Nachdem ein Gerüst oder Skelett aus eisernen Stangen zum Tragen des Gewichts errichtet ist, wird die hohle Form innerhalb des sie auskleidenden Wachses oder der Haut, die die Dicke der Wandungen der Bronzestatue darstellt, mit einem Kerne ausgefüllt, der von einer aus Ziegelstaub und Gips zusammengerührten und hineingeschütteten Masse gebildet wird. Dann werden die Röhren, die die geschmolzene Bronze genau in die Form leiten, mit Öffnungen zum Entweichen des geschmolzenen

Wachses und der Luft angebracht. Die Gipsform wird dann sorgfältig entfernt, so daß das Wachs der Statue zutage tritt. An diese Wachsoberfläche kann dann der Modellierer zuletzt noch die letzte Hand anlegen, bevor die ganze Statue mit einer anderen

Moderne ägyptische Arbeit.

Form bedeckt wird, die von einer feinen Mischung aus Knochenasche, tripolitanischem Pulver und anderen Bestandteilen gebildet wird; sodann wird sie in Erde oder Sand eingebettet, und wenn die Bronze im Ofen gemischt und geschmolzen ist, fließt sie in die Röhren der Form; ist dann die Form erkaltet,

wird sie zerbrochen, und da die Bronze an die Stelle des geschmolzenen und herausgeflossenen Wachses getreten ist, ist die Statue fertig.



Bronzestatue Ludwigs XV. von Bouchardon, zur Darstellung des inneren Eisengerüstes und des Kernes.*)

So wird ein vollständiger und genauer Abguß des Werkes erzielt, bei dem nur noch die Stellen geschlossen werden müssen, an denen die Röhren und Öffnungen angebracht waren, und die in geschickter

*) Aus George Simonds' Artikel über „Bronzeguß". „English Illustrated Magazine", 1885.

Weise in die Teile verlegt werden konnten, die die geringste Bedeutung haben. Cera perduta ist, wie der Name besagt, eine alte italienische Methode und

Bronzestatue Ludwigs XV. von Bouchardon, zur Darstellung der Verteilung der Röhren und Öffnungen.)*

wurde von Benvenuto Cellini angewandt; in neuerer Zeit wurde sie wieder aufgenommen von George

*) Aus George Simonds' Artikel über „Bronzeguß". „English Illustrated Magazine", 1885.

Simonds, der eine Beschreibung davon gegeben hat, und von unserer jungen Bildhauerschule, zu der Alfred Gilbert, Onslow Ford, Harry Bates und andere gehören, als Ersatz für die Methode des Gießens ohne die Verwendung von Wachs, die die Verzierungen der Oberfläche und die Ziselierung größtenteils in die harte Bronze einschnitt, so daß die fein modellierte Oberfläche — mit einem Worte die Spur des Künstlers — verloren ging, während diese gerade bei dem Wachsverfahren erhalten bleibt, so daß die Methode das künstlerische Modellieren begünstigt, da sie das Modell mit größerer Genauigkeit in Bronze wiedergibt als die gewöhnliche Methode und nicht nachher das Überarbeiten am harten Metall nötig macht.

Die Eisenarbeiten bilden eine andere streng bedingte Gattung, bei der die Zeichnung ihren Charakter und ihre eigenartige Schönheit den Erfordernissen und Beschränkungen des Materials und der Arbeitsweise anpassen muß. Ich spreche von getriebenem Eisen und von den Formen, in denen man es in der Regel antrifft; an Gittern aller Art, an Torwegen und Geländern. Nun sehen wir, daß der Zeichner für Eisen mit einem Material zu rechnen hat, das unter der Wirkung des Hammers und der Hitze in hohem Grade befähigt ist, der künstlerischen Erfindung sowie anmutigen und phantasievollen Linien zu folgen. Wir gehen von einer Eisenstange aus, wir entwerfen unseren Plan in den Hauptzügen, wir können bei der Bildung unseres Gitters starre, senkrechte und wagerechte Linien verwenden. Ein einfacher quadratischer Rost ist die Grundform des Gitters, aber wir suchen mehr Freiheit und Phantasie. Unsere Eisenstange kann unter der Wirkung der Hitze und mit Hilfe der Zange (wenn sie dünn genug ist, auch ohne diese) an ihren Enden in spiralförmige Kurven zusammen-

Arbeiten aus getriebenem Eisen. Nürnberg, Brügge.

gedreht werden. Sie kann auch mit dem Hammer in flache blattähnliche Formen geschlagen werden, die wiederum durch Erhitzung bearbeitet und weiterbehandelt werden können; durch Zusammenschweißen einzelner Teile lassen sich die mannigfaltigsten Formen bilden. Doch werden wir in erster Linie zu bedenken haben, daß der Zeichner für Eisen von der Stange, der spiralförmigen Kurve und dem flachen Blatte oder selbst nur von den ersten beiden ausgeht. Diese sind seine Einheiten, aus denen er sein Muster zusammenstellt, seine Pinsel sind Hammer und Zange, seine Staffelei ist der Schraubstock, seine Werkstatt die Schmiede. Seine Aufgabe besteht darin, eine Melodie in Eisen herzustellen, und dies sind seine Noten, sein Diskant und sein Baß. Sein Erfolg wird erstens von der Geschicklichkeit abhängen, mit der er die Grundaufgabe des Gitters oder Tores zu lösen versteht, damit er ein in die Augen fallendes und praktisches Gitter oder Tor entwerfe; zweitens, seine Linien und Kurven müssen, wenn auch einfach, doch harmonisch geordnet sein, so daß Auge und konstruktiver Sinn zugleich befriedigt werden; und drittens, irgend eine Erfindung oder ein Spiel der Phantasie, die er noch hinzufügen kann, ohne die ersten beiden Punkte zu beeinträchtigen, wird sowohl sein Ansehen als den ästhetischen Genuß der Gesamtheit in hohem Grade steigern.

Es ist jedoch gut, wenn man seine Kräfte zunächst an einfachen Aufgaben versucht. Können wir nicht eine große Menge verschiedener anziehender Formen harmonisch zusammenstellen und sie zu einem praktischen Zwecke verwerten, so wollen wir versuchen, was wir mit wenigen und einfachen Formen auszurichten vermögen. Gelingt es uns nicht, die Pforten des Paradieses herzustellen, so wollen wir zusehen,

ob wir nicht ein gutes Geländer verfertigen können. Können wir nicht einen romanischen Türklopfer entwerfen, so wollen wir unsere Handfertigkeit an einem kräftigen Schabeisen erproben. Es ist viel besser, eine einfache Aufgabe gut zu lösen, als eine schwierige oder ehrenvolle schlecht, und es ist in der Welt viel mehr Bedarf für gut entworfene und schöne einfache Dinge vorhanden als für mühevolle außerordentliche Dinge.

Ein Studium der Eisenarbeiten würde allen angehenden Zeichnern von Nutzen sein, da sie daraus ersehen könnten, was für ornamentale Wirkungen sich durch Sparsamkeit der Mittel, den wirkungsvollen Charakter sich einfach wiederholender geschmackvoller Kurven, Spiralen und Linien erreichen lassen, ebenso die Fülle von Phantasie und Gefühl, die ein erfindungsreicher Zeichner und Handwerker in ein solches Werk in seinen komplizierteren und vollendeteren Formen legen kann, und hauptsächlich, wie vollkommen es hergestellt sein muß, um Brauchbarkeit und Schönheit zu vereinigen, während es vielleicht deutlicher als die meisten Zweige künstlerischer Tätigkeit die wesentliche Einheit von Material und Methode mit ihren Ergebnissen für die Zeichnung erkennen läßt.

Die beigegebenen Illustrationen erläutern die verschiedenen Behandlungsweisen und lassen auch erkennen, wie die Zeichnung für Eisenarbeiten außer von dem Einflusse des Materials noch von dem Geiste und der Periode der Architektur beherrscht wird, von der sie einen Teil ausmacht.

Wir bemerken dies, wenn wir die freien gotischen und etwas phantastischen Formen der Tore der südlichen Halle von St. Laurentius in Nürnberg mit dem symmetrischen und regelmäßigen Gitter aus der St. Thomaskirche in Salisbury (aus dem siebzehnten

oder achtzehnten Jahrhundert) oder beide mit dem schwungvollen Renaissanceornament einer Balustrade aus Rothenburg vergleichen.

Teil des Altarschreins in getriebenem Eisen, St. Thomaskirche, Salisbury.

Einen sehr wichtigen Zweig der Zeichnung bildet die für Gewebe, mögen wir sie in ihrer engen Verbindung mit dem täglichen Leben und den Wünschen der Menschen, mit der häuslichen Behaglichkeit, dem in-

dividuellen Schmuck oder dem geistlichen Prunk betrachten. Sie steht vielleicht von allen Zeichenkünsten dem Menschen am nächsten, und auch hier werden wir die Beherrschung durch Material und Methode wiederfinden, die sich überall zeigt.

Die Zeichnungen für Gewebe können im großen und ganzen in zwei Hauptgruppen eingeteilt werden: erstens in diejenigen, die einen integrierenden Bestandteil des Gewebes selbst bilden, wie bei gewebten Mustern, Teppichen, Decken, und zweitens diejenigen, die als Flächendekorationen, welche auf die Gewebe gedruckt oder gearbeitet werden sollen, entworfen sind wie bei Baumwolle, Leinwand, Kretonne, Seide, Sammet und Stickerei.

Auf die vielen verwickelten technischen Einzelheiten des modernen mechanischen Webstuhls brauche ich hier nicht einzugehen; die hauptsächlichste Bedingung, die der Gewebezeichner aber stets vor Augen haben muß, besteht darin, daß seine Zeichnung durch die Kreuzung von Fäden im Webstuhl, durch Kette und Einschlag, wie man die Fädenreihen nennt, hergestellt wird. Die Kette sind die senkrechten Fäden, die das Grundgewebe des Fabrikats bilden, der Einschlag oder Durchschuß die wagerechten Fäden, die im rechten Winkel durch die erstere gewoben werden.

Bei dem einfachen niedrigen Kettenhandwebstuhl besteht die Kette aus zwei Reihen, deren abwechselnd gestellte Fäden abwechselnd durch die Rahmen gehoben werden. Diese Rahmen stehen mit Tritten in Verbindung, die durch den Fuß des Webers in Bewegung gesetzt werden, der mit der Hand sein Schiffchen rückwärts oder vorwärts durch die so gebildeten Zwischenräume wirft und so glatte Leinwand verfertigt. Um Muster herzustellen, werden mehrere Einschläge

in verschiedenen Farben hinzugefügt. Dies ist das einfache Prinzip, das dem Weben zugrunde liegt und das in noch einfacherer Form bei der Verfertigung von Teppichen und Decken auf dem hohen Webstuhl zur Anschauung gelangt, wo die Fäden der Kette

Schmiedeeisernes Geländer in Rothenburg.

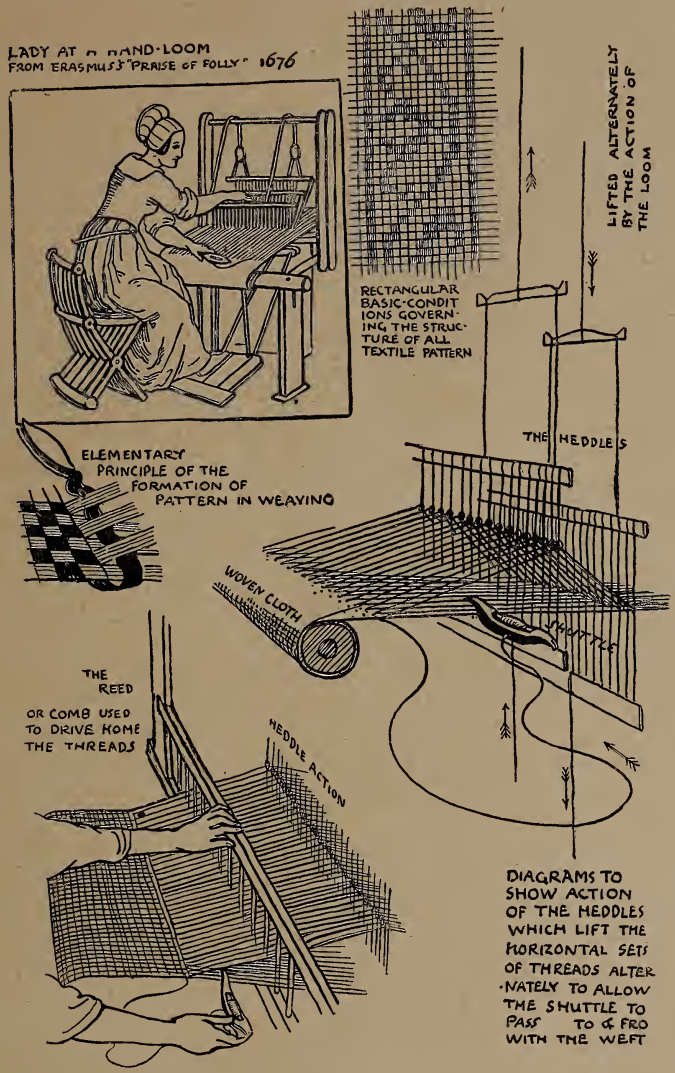
senkrecht auf Walzen in einen Rahmen gespannt sind, an welchem der Arbeiter sitzt und mit den Händen die verschiedenen Farben des Musters in wagerechter Lage wirkt, indem er die Fäden durch die Kette hindurch, auf denen das Muster bezeichnet ist, einflicht, verknotet und mit einer Art von Kamm zusammendrückt, um das Gewebe fest und

standhaft zu machen; ist das Gewebe fertig, wird es auf die Walze aufgerollt.

Auf einer griechischen Vase erblickt man Penelope, wie sie an einem solchen Webstuhl arbeitet. Den einfachen Webstuhl, wie er im siebzehnten Jahrhundert beschaffen war, stellt die Abbildung aus Erasmus „Lob der Torheit" dar.

Was daher der Zeichner für gewebte Stoffe hauptsächlich berücksichtigen muß, ist der Umstand, daß er mit der Notwendigkeit rechnen muß, daß sich seine Zeichnung der Ausführung auf einem viereckigen Gitter von senkrechten und wagerechten Linien anzupassen hat, die seine Umrisse oder die Ränder der Massen in zackigen Umrissen und Rändern, wo die Zeichnung die Kette in diagonaler Richtung unter irgend einem Winkel kreuzt, und in geraden Linien, wo sie mit der Kette zusammen verläuft, zur Anschauung bringen; denn man kann sagen, daß ein Muster auf gewebtem Stoff dadurch hergestellt wird, daß man gewisse Fäden in den Einschlägen ausläßt oder übergeht, indem man die eine Reihe an einer Stelle und die andere an einer anderen zutage treten läßt; diese Fäden entsprechen den Löchern, welche in die auf den Webstuhl zur Regelung des Musters gelegten Karten geschnitten sind; diese Karten sind auf Grund der Zeichnung hergestellt, wenn diese auf viereckigem Papier ausgearbeitet worden ist, damit man die Zwischenräume und die Anzahl der Fäden oder Punkte berechnen kann, die zu jeder Linie und jeder Figur des Musters erforderlich sind.

Weit entfernt nun, den flächenhaften und rechteckigen Charakter von Umriß und Masse verwischen zu wollen, den die Natur der Voraussetzungen beim Weben regelrecht mit sich bringt, legt der Künstler auf diese Eigentümlichkeiten, da sie für seine Arbeit



Die Arbeit am Handwebstuhl (1676). Gewebemuster. Kette und Einschlag. Die Handhabung des Kamms.

wesentlich sind, Gewicht und wird seine Zeichnung ihnen anpassen.

Die schönsten dekorativen Wirkungen werden bei gewebten Stoffen durch den Kontrast, die Harmonie und die Mischung von farbigen Fäden aus Wolle oder Seide und durch das Anbringen einer farbigen Fläche auf einer von anderer Farbe oder von anderer Schattierung derselben Farbe erzielt, so daß jeder Versuch einer naturalistischen Zeichnung und die Darstellung von Licht und Schatten sowie von Relief entsprechend der Natur der Bedingungen nur ungeschickt ausfallen kann und außerdem von dem Gesichtspunkte einer guten Musterzeichnung als Mißgriff betrachtet werden muß.

Es gibt keine besseren Lehrmeister für die Auswahl und Behandlung natürlicher Formen für die Gewebezeichnung als die Perser, die in ihren prächtigen Teppichen sowohl das Höchste in anmutig stilisierten Mustern als auch eine glückliche Methode in der Behandlung von Blumen, Bäumen und Tieren aufweisen, indem sie in Zeichnung und Farbe bestimmte Charakteristik dem Naturalismus vorziehen, die Natur gleichsam in eine besondere, von ihnen selbst geschaffene Region übertragen und hier mit ihrer eigenen Erfindung vereinigen. Hiernach sollten in der Tat alle Zeichner streben, für welches Material sie auch immer arbeiten mögen.

Wenden wir uns zu der zweiten Abteilung der Gewebezeichnungen, d. h. denen, in welchen das Muster mit Hilfe des Druckens auf der Oberfläche des Stoffes angebracht wird, nachdem dieser gewebt ist, so muß sich der Zeichner hauptsächlich von Erwägungen leiten lassen, die sich auf den Maßstab und die Schönheit der Wirkung beziehen, da er seine Zeichnung verschiedenen Zwecken anzupassen hat,

Persischer Teppich, South Kensington-Museum.

Feld.

Einfassung.

wie Vorhängen und Möbelstoffen oder kleinen Mustern zu Kleidung, Tüchern usw. Abgesehen von der notwendigen Beschränkung in bezug auf die Größe der Wiederholung und auf die befriedigende Anordnung der letzteren, kann er sich freier bewegen als bei den Zeichnungen für gewebte Stoffe, und in der Tat hat er ein viel weiteres Feld als fast jeder andere Zeichner, der mit Flächen und Farben arbeitet.

Man sieht es als einen bewährten, Zeit und Mühe sparenden Vorteil an, wenn eine Zeichnung sich zum Druck in mehreren verschiedenen Farbenzusammenstellungen eignet und die Behandlung auf hellem oder dunklem Grund verträgt. In Mustern von größerem Maßstab, z. B. Möbelkretonnes, werden die Muster ganz oder zum Teil durch eine Beize oder einen Schutzfirnis hergestellt, d. h. die helleren Teile werden mit einer Beize oder einem chemischen Präparate gedruckt, das die Farbe wegnimmt und so an diesen Stellen die natürlichen Farben des Baumwollgewebes wieder zum Vorschein bringt. Ähnliche Wirkungen lassen sich durch die umgekehrte Methode erreichen, wenn man den Stoff nämlich zuerst mit einem Schutzfirnis bedruckt und dann erst das Ganze färbt oder druckt.

Die Methoden und Maschinen zum Bedrucken von Baumwollgeweben sind sehr vervollkommnet worden, und die notwendigen Beschränkungen in betreff der zu erreichenden oder nicht zu erreichenden Wirkungen sind wenig zahlreich und zum großen Teil durch die Rücksicht auf den Kostenpunkt veranlaßt. Diese offenbaren Vorteile setzen uns jedoch in künstlerischer Hinsicht neuen Gefahren aus. Wir können leicht bei der außerordentlichen Vollendung der Mittel den Zweck aus dem Auge verlieren, die leichte Anwendbarkeit dieser Mittel kann den Zeichner

verleiten, überhaupt zu vergessen, daß er für ein Gewebe arbeitet — für etwas, das in Falten herunterhängen, in verschiedener Weise umgeschlagen oder getragen werden soll. Das Bestreben, die Leistungsfähigkeit der Methode für das Drucken eines Musters in Farben zu steigern, verträgt sich nicht immer mit dem Streben nach geschmackvoller Zeichnung und ruhiger Wirkung. Die starke Konkurrenz im Handel und die dringenden Wünsche des Kaufmanns stimmen nicht immer mit dem Empfinden des Künstlers überein. Befinden Sie sich in einer Gesellschaft, in der alle zugleich ihre Stimmen so stark wie möglich erheben, so müssen Sie ebenfalls sehr laut sprechen, wenn Sie Gehör finden wollen, obgleich niemand behaupten wird, daß dies die besten Verhältnisse für die menschliche Stimme sind. Es steht jedoch fast genau so mit den heutigen Handelsverhältnissen und ihrem Einfluß auf die Zeichnung. Solange Gegenstände in erster Linie zum Zwecke des Verkaufs angefertigt werden, anstatt zum Besitz und zum dauernden Gebrauch, wird es immer zu Schwierigkeiten und Mißhelligkeiten zwischen Kunst und Handel kommen; aber eine Kunstschule kann bei der Frage nach der besten Methode nur sich selbst zu Rate ziehen und sich stets bemühen, die besten Vorbilder für die Zeichnung, die besten Regeln für den Geschmack aufzustellen.

Wünschen wir z. B. Blumen in der natürlichen Ansicht ihrer Oberfläche von Licht, Schatten und Relief darzustellen, so ist die natürliche Form für solche Arbeiten das Stilllebenstudium; die natürlichen Mittel Leinwand, Palette und Pinsel oder Whatmanpapier und Aquarellfarben, die natürlichen Erfordernisse Fertigkeit im graphischen Zeichnen und Kenntnis der malerischen Wirkung. Aber was für Wert,

malerisches Interesse und Reiz diese Studien als solche mit dem Reiz der Behandlung, der Freiheit des Schaffens, die dem Künstler gewährt wird, und dem unmittelbaren persönlichen künstlerischen Anteil auch haben mögen, der Wert, das malerische Interesse, Reiz und Schönheit würden vollständig verloren gehen, wenn sie nach der Elle hergestellt würden und sich über ganze Morgen von Baumwollenstoffen erstreckten. Die besonderen Bedingungen, die dem individuellen malerischen Studium Wert verleihen, gehen gänzlich verloren, wenn man den Versuch macht, nach denselben Prinzipien ein Muster zu entwerfen. Es ist weder ein gutes Muster noch eine gute Malerei, und die denkbar beste mechanische Malerei kann nur eine mehr oder minder plumpe Wiedergabe der Handmalerei sein; jeder Versuch dazu ist deswegen ein Mißgriff. Es erfordert keine besondere künstlerische Empfindung oder Übung, einen Strauß Rosen oder Mohnblumen, die in übertriebenem Relief auf einer ebenen Oberfläche dargestellt sind, zu erkennen, aber beides wird erfordert, wenn man den Wert einer Zeichnung abschätzen will, die von denselben Blumen gemacht, in geschickter Wiederholung harmonisch zusammengestellt und mit Farben versehen, fest und zart mit Verständnis für den Charakter und den Bau der Pflanzen entworfen, ferner mit Phantasie und Erfindungsgabe ausgearbeitet ist und zugleich vollständig die Natur des Materials und die Art der Herstellung berücksichtigt. Diese Eigenschaften möchte ich als die tatsächlichen Erfordernisse für das Zeichnen für bedruckte Zeuge aufführen, gleichviel, ob es Baumwollgewebe sind, die mit auf Kupferwalzen eingravierten Mustern bedruckt werden, oder Möbelkretonne, der mit flachen Blöcken bedruckt wird. In beiden Fällen dürfte beim

Entwerfen der Zeichnung Festigkeit und Schärfe der Linie und bei der Farbengebung Sicherheit des Geschmackes von Vorteil sein.

Auch der Sticker ist vergleichsweise frei betreffs der Wahl der Gegenstände in der Behandlung der Oberflächenzeichnung, die natürlich von dem Zweck, der Lage sowie dem Wesen des Materials und der angewandten Methode abhängt. Die kräftige Zeichnung und das in großem Maßstabe gehaltene Detail, die sich für Bettvorhänge und Gardinen in Garnarbeit eignen, wie wir sie in der Zeit der Königin Anna finden, würden bei kleinen Feldern von zarter, feiner Seidenarbeit selbstverständlich unangebracht sein. Eine größere Annäherung an die Farben und Formen der Natur kann auch in der Seidenstickerei versucht werden, z. B. bei dem Gefieder der Vögel und den Blättern der Blumen, wie wir es auf chinesischen und japanischen Seidenstickereien sehen, obgleich das dekorative Prinzip der Abschattung einer Farbe mit anderen Nuancen eben derselben in der Weise befolgt werden sollte, wenn man überhaupt Abschattung anwenden will, daß man die Farbe rein und glänzend hält und niemals braun oder schwarz für Schattengebung bei Farben verwendet.

Eine gewisse natürliche Stilisierung, wie wir sagen können, gehört zu den Bedingungen des Materials und der Methode in der Stickerei und ist von der Kunst des Ausdrucks der Form durch Stiche untrennbar. Nach demselben Prinzip der Anerkennung der notwendigen Beschränkungen, das wir bei anderen dekorativen Künsten in Geltung finden, müßte die wesentliche Stichmethode des Stickers eher hervorgehoben als verwischt werden, obgleich daraus nicht folgt, daß bei dem Entwerfen von stickenden Zeichnungen alle Stiche notwendig dargestellt werden,

solange die Zeichnung klar und deutlich und der Umriß bestimmt ist, während man sowohl bei der Wahl der Richtung der Stiche als auch ihrer Form und Eigenart die jeweils passenden Mittel zum Ausdruck von Verschiedenheiten der Oberfläche und Eigentümlichkeiten der Form auffinden muß. Fertigt man z. B. Blätter an, so wird man natürlich die Stiche strahlenförmig von der Mitte nach der Spitze anlegen, während der Charakter von Baumstämmen sich gut wiedergeben läßt, wenn man die Stiche kreuzweise über andere zuvor senkrecht gelegte hinwegführt, da die doppelte Reihe von Stichen, außer daß sie die Vorstellung von Linien in der Rinde erweckt, noch die Wirkung hat, den Eindruck hervorruft, als habe man einen runden Stamm vor sich. Zur Ausfüllung großer Massen, für mäanderartige Formen von Mustern und Schnörkel oder kräftige Umrisse ist der Kettenstich sehr vorteilhaft und macht einen festen, gediegenen Eindruck. Er wird vielfach in indischen Stickereien verwandt. Die Einfügung von Goldfäden, die man so häufig in allen orientalischen Stickereien antrifft, macht die Wirkung der Farben sehr viel reicher und lebhafter, und auf den ungebleichten Leinen- und Mousselingeweben, bei denen das Muster ganz leicht ist, macht sie einen reizvollen Eindruck. Die Japaner verwenden ihre Goldstickerei in sehr wirkungsvoller Weise, indem sie bisweilen die ganze Arbeit in Gold auf dunklem Grunde ausführen oder es zur teilweisen Erhöhung der Wirkung auf gedruckten Stoffen, z. B. den Kimonos oder Kleidern verwenden; in anderen Fällen, namentlich bei dunklen, reichen, in satten Farben gehaltenen gestickten Vorhängen fügen sie Scheiben aus Goldfäden ein, die dadurch gebildet werden, daß man den Faden auf dem Grunde in eng zusammengedrehten Spiralen befestigt, die das Licht

·EMBROIDERY·

·NATURAL·DIRECTION·OF·STITCHES·IN ·WORKING· LEAVES·STEMS·FLOWERS ·& FRUIT.

SILK EMBROIDERY · HEIGHTENED WITH · SILVER·THREAD· ITALIAN·16TH CENTURY

Stickerei.

Natürliche Richtung der Stiche bei der Herstellung von Blättern, Stengeln, Blüten und Früchten. Seidenstickerei mit Silberfäden.

·JAPANESE·KIMONO·PRINTED·PATTERN· ·HEIGHTENED·WITH·GOLD·&·SILK·EM· ·BROIDERY·IN·PARTS·

·PERSIAN·EMBROIDERY·SILK ON LINEN· ·BOKHARA·

Japanischer Kimono. Gedrucktes Muster mit Stickereien in Gold und Seide. Persische Stickerei von Bokhara.

sehr wirkungsvoll zurückstrahlen, wenn sie an der Wand hängen.

Die Kunst des Stickens umfaßt in der Tat einen weiten Kreis von Behandlungsweisen und Gegenständen. Sie kann leicht und zart sein und sich auf ein oder zwei Farben beschränken oder an Fülle, Reichtum und Tiefe der Farben und an Glanz der Wirkung selbst mit der Teppichweberei wetteifern. Sie kann eine Kinderdecke zieren oder einen Altar schmücken; sie kann an einem Kleidersaum befestigt sein oder einen Bucheinband verschönern; nichts erscheint ihr zu hoch oder zu niedrig, und durch ihre mannigfachen Verwendungen bietet sie dem Zeichner und dem Arbeiter, der sich nicht vor einer mühsamen, aber nicht unlohnenden Arbeit scheut, ein dankbares Feld.

Als weiteres Beispiel für den Einfluß des Materials und der Methode will ich noch eine andere Kunst erwähnen, die in unseren Tagen vielleicht die populärste und weitest verbreitete von allen ist — die Kunst des Zeichnens in schwarz und weiß für das Buch und die Zeitung.

Nun verdankte der älteste Holzschnitt, wie wir ihn in den gedruckten Büchern aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert finden, seine Formen und Eigentümlichkeiten den Erfordernissen des Flächendruckes mittels Lettern in einer Handpresse. Die kräftige, kühne Federzeichnung auf dem Holzblocke wurde von dem Holzschneider mit einem Messer auf dem Langholz, nicht wie jetzt auf dem Querschnitt des Buchsbaums geschnitten: auch weicheres Holz wurde wahrscheinlich anfangs benutzt. Das Messer des Schneiders machte die Linie des Künstlers möglicherweise stärker, als sie gezeichnet war, und die Zeichnung in kräftigen offenen Linien eignete sich

vorzüglich für die Wiedergabe unter demselben Drucke, den auch die Lettern auszuhalten hatten. Beide standen in enger mechanischer und auch künstlerischer Beziehung zueinander. Die dekorative Wir-

Buch von den Sieben Todsünden (Augsburg, 1474).

kung der alten Druckseiten ist außerordentlich fein und durch sehr einfache Mittel erzielt.

Mit dem Verfall der strengen und kräftigen Zeichnung der großen Linienkünstler der Spätgotik und Frührenaissance und wahrscheinlich auch mit der Erfindung des Kupferstichs und -drucks und der

rascheren Herstellung der Bücher verfiel auch die Kunst des Buchdruckers und mit ihr die Kunst des Buchdekorateurs, und trotzdem sich der Holzschnitt noch für die nächsten zwei Jahrhunderte und in der Tat bis auf unsere Zeit herab, in Buchornamenten,

Hans Baldung Grün, „Hortulus Animae" (Straßburg, 1511).

S alue dies sanctitatis/ letitie et felicitatis: q̄ es celsior cūctis sanctis; sanctior omnibus: dulcior vniuersis. Salue dies miserico/die z liberationis: que es viuis gaudium z defunctis refrigerium. Salue dies preclara: angelis z hoīb chara: in qua nos jesus redemit: z planctū nostrū in gaudiū conuertit. Salue dies festa: in q̄ cōsolantur corda mesta. Salue gl'ia dierū: in q̄ dñs i paradisum restituit hoiez reū. Per isti? dei sacratissimi merita gl'iosa: z p tua le

Initialen und Abbildungen behauptete und reichliche Verwendung fand, war er doch in untergeordnete Hände gefallen.

Gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts fand eine Art von Wiedererweckung unter Thomas Bewick und seiner Schule statt, die nicht zu einer Wiedererweckung der festen und offenen Linien-

führung der Zeichner der alten Drucker führte, sondern eher zu einem Suchen nach außerordentlicher Feinheit und Vorzügen in Ton und Farbe, die bisher mit dem Stahl- oder Kupferstich verbunden waren. Diese Neigung oder Bestrebung der Holzschneider diente jedoch nur dazu, den Holzschnitt außer Beziehung zur Schrift zu bringen, und die Schrift selbst wurde häßlicher und kaum noch als Teil des künstlerischen Charakters des Buches betrachtet. William Blake scheint der einzige Künstler gewesen zu sein, der einen Versuch machte, die notwendige Beziehung von Bild und Schrift ins Auge zu fassen, aber er tat dies mit Hilfe des Kupferstichs und indem er selbst seine Buchstaben zeichnete.

Erst seit kurzem hat man ernstliche Anstrengungen gemacht, das alte Verhältnis zwischen Zeichnung und Text beim Flächendrucke und in seiner Anwendung auf Bücher wieder herzustellen. Unsere Zeitungen und illustrierten Zeitschriften drucken jetzt noch schwere schwarze Stöcke, die nach verschwommenen Zeichnungen hergestellt sind, neben dünner, blasser Schrift ab, und die Neigung zu den neueren photographischen Reproduktionsverfahren für Zeichnungen von Künstlern hat eher dazu beigetragen, das dekorative Gefühl und die vorhin erwähnte Beziehung von Schrift und Bild zu beseitigen, indem sie bei dem Entwerfen der Zeichnungen für den Druck keine Beschränkungen mehr in bezug auf Material und Methode anerkannte. Wir haben indessen jetzt eine Schule von Druckern und Zeichnern in schwarz und weiß, die die dekorative Wirkung beim Druck und in der Zeichnung der gedruckten Seite ins Auge fassen.

William Morris, der infolge seiner persönlichen Erfahrung und Praxis im Drucken an dieses von dem zeichnerischen Gesichtspunkte aus heranging,

hat den Buchdruck wieder in die Reihe der Künste eingefügt. Durch praktische Darlegungen an den schönen Ergebnissen seiner Arbeit — an den schönen Büchern, die er aus der Kelmscottpresse hat hervor-

William Blake.

gehen lassen — zeigt er uns, was für außerordentlich feine dekorative Wirkungen durch sorgfältige Beobachtung der Form der Buchstaben, durch die Stellung der Schrift auf der Seite, durch Verwendung von gutem, mit der Hand hergestelltem Papier, durch

die Verwendung von Ornamenten und Initialen von reicher und kräftiger Zeichnung, die mit der Stärke und dem Reichtum der Schrift (die die gewöhnlichen Typen blaß und dünn erscheinen läßt) harmoniert zu erzielen sind. Sein Bestreben beeinflußt auch augenscheinlich Drucker und Verleger allgemein, so daß eine Art von Renaissance im Drucken, Zeichnen und Schmücken in schwarz und weiß während der letzten paar Jahre ihren Anfang genommen hat.

Sicher ist eine Rückkehr zu der Praxis der Linienzeichnung freudig zu begrüßen, nicht allein als ein Zeugnis für das Zeichnen und die Linienkunst selbst und als notwendiges Erfordernis für alle Zeichner, sondern auch als wesentlich für Zeichnungen und Illustrationen, die zu dem dekorativen Charakter der gedruckten Seite beitragen sollen.

Aus den verschiedenen Beispielen, auf die ich Ihre Aufmerksamkeit gelenkt habe, haben wir nun ersehen, daß die Zeichnung in ihren mannigfaltigen Formen und Anwendungen sich gewissen Beschränkungen in bezug auf Material und Methode unterwerfen muß, daß aber diese Beschränkungen, weit entfernt, ein Hindernis für einen harmonischen Ausdruck oder für die Schönheit des Ergebnisses zu sein, durch ihre wahre Natur, wenn man sie richtig versteht und in freier Weise anerkennt, gerade zu jenen Ergebnissen der Schönheit und des harmonischen Ausdrucks führen, die aus jener vollendeten Einheit von Zeichnung, Material und Methode, die das Ziel aller dekorativen Kunst bildet, stammen.

VIERTES KAPITEL: DER EINFLUSS DER BEDINGUNGEN IM ZEICHNEN. ///////

4. Kapitel. Der Einfluß der Bedingungen im Zeichnen.

In den vorhergehenden drei Kapiteln haben wir die Zeichnung unter verschiedenen Bedingungen in bezug auf Anwendung und Material betrachtet. Das gegenwärtige kann als eine Fortsetzung desselben Gedankenganges in etwas verschiedener Richtung angesehen werden.

Wir können diese Bedingungen im allgemeinen als jene allgemeinen ästhetischen Gesetze betrachten, die den Platz und den Zweck der Zeichnungen und ihre Stellung in Beziehung zu Auge und Hand, wie Höhe, Ausdehnungsfläche und Maßstab, bestimmen, oder in einem engeren Sinne, der jene alle umfaßt sowie die streng technischen Bedingungen, die von dem künstlerischen Vermögen befolgt, die Form und den Charakter aller Zeichnung beeinflussen, deren Ziel natürlich die Erreichung der größten Schönheit ist, die mit diesen Bedingungen zusammen bestehen kann.

Alle Zeichnungen sind notwendig bedingt, von den rein graphischen und malerischen Formen der Dekoration an bis zu den abstraktesten. Wir können den Bleistift nicht aufs Papier setzen, ohne daß wir gleichsam einen Vertrag mit den Bedingungen

Deckenmotiv.
Tapete.
Walter Crane.

schließen. Gegeben ist eine weiße Ausdehnung — eine ebene Fläche; gegeben ist etwas, womit man schwarze Striche machen kann.

Die künstlerische Verwirklichung entweder einer Gedankenvorstellung oder der Wiedergabe eines Gegenstandes der Natur oder Kunst wird von unserer freien Anerkennung der natürlichen Grenzen des Ausdrucksvermögens von Bleistift und Papier — von Ebene, Fläche, Linie und Farbe als den Bedingungen der Darstellung und unserer genauen Beachtung derselben abhängen, und mittels ihrer werden wir den höchsten Grad von Wahrheit und Schönheit in der Zeichnung erreichen.

Die Anerkennung dieser Forderungen verleiht aller Zeichnung gemäß der Individualität, Erfindungsgabe und Eigenart des Künstlers einen bestimmten Ausdruck. Wir erkennen seinen Stil und seine Persönlichkeit an seiner Art, die Bedingungen der Arbeit zu behandeln, und nirgends tritt dies deutlicher zutage, als wenn diese Bedingungen auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt werden. So können wir in einer Linienzeichnung mit Feder oder Bleistift, an der Sparsamkeit der Mittel, an der Geschicklichkeit und Fertigkeit, mit der Tatsachen aus Natur, Charakter, Leben, Tätigkeit, oder Schönheit der Linie und ornamentale Wirkung durch die bloße Verwendung des Umrisses dargestellt werden, den tüchtigen Künstler genau so deutlich erkennen, wie einen Freund an seiner Handschrift.

Die Milde und Anmut Raffaels, die Kraft Michelangelos, die Unermüdlichkeit und Vollendung Lionardos, die plastische Hervorhebung bei Mantegna, die Festigkeit und Sorgfalt Dürers, die Breite und Fülle Holbeins: alle diese Eigenschaften treten in den Studien und Zeichnungen dieser Künstler mit der

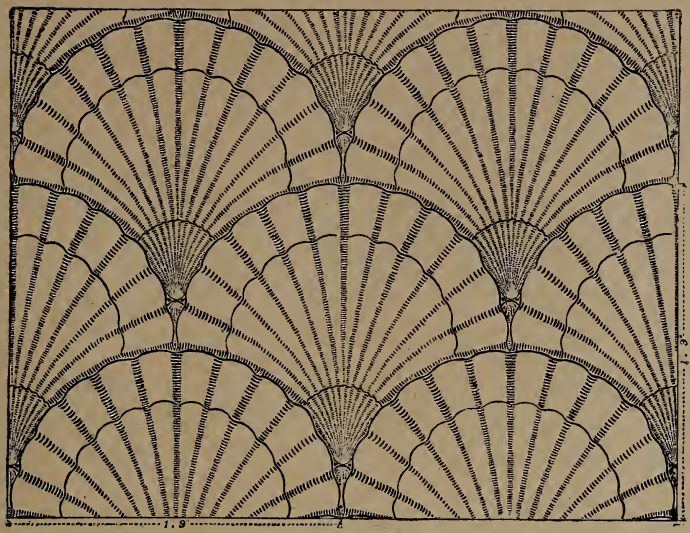
Wandmotiv. Fries. Feld. Sich wiederholendes Tapetenmuster. Walter Crane.

Feder, dem Bleistift, der Kohle, mit genügender Deutlichkeit zutage. Was Schönheit des Stils, Ausführung und dekoratives Gefühl betrifft, so kommen vielleicht wenige den Studien unseres neueren Meisters Burne-Jones nahe.

Bei dem Entwerfen von Studien kommt auch noch eine andere Bedingung in Betracht, die in ihren Wirkungen von beträchtlicher Bedeutung ist — die Zeit. In der allgemeinen Praxis ist kein Mittel zweckentsprechender als rasche Skizzen und Entwürfe von kurzen Ereignissen und vorübergehenden Wirkungen. Um die wesentlichen Tatsachen rasch aufzufassen, ist große Sparsamkeit der Mittel nötig, und nur durch Übung und Erfahrung können wir uns Leichtigkeit in der Auswahl der leitenden Gesichtspunkte und der ausdrucksvollsten Linien verschaffen. Ist uns eine beschränkte Zeit zum Notieren der Tatsachen gegeben, so besteht die Aufgabe darin, wie man das höchste Maß von Lebenswahrheit in der einfachsten und leichtesten Weise hineinlegt.

Die Bedingungen, von denen die Anfertigung einer Skizze oder Studie auf Papier abhängt, genügen als Beweise für die künstlerische Fähigkeit, das Zeichenvermögen, den Geschmack und die anderen Vorzüge, die zur Herstellung eines Kunstwerks gehören, da sie das einschließen, was man selbständigen oder individuellen Reiz und Wert nennen kann; aber bei der Anpassung irgendeiner Art von Zeichnung an einen bestimmten ornamentalen Zweck kommen außer den Bedingungen, die sich lediglich auf die Zeichenkunst beziehen, noch andere unmittelbar in Betracht, Bedingungen, die zugleich den Stil der Zeichenkunst beeinflussen und die Behandlung bestimmen.

Ferner muß jeder, der Zeichnungen für verschiedene Arten dekorativer Zwecke, für verschiedene



Deckentapete.
Walter Crane.

Deckentapete.
Walter Crane.

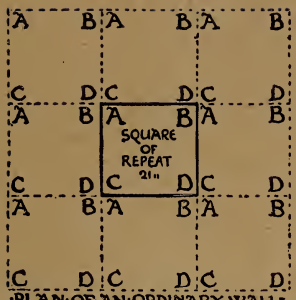
Materialien, für Flächen von verschiedener Ausdehnung, für verschiedene Stellen und Verwendungen in Angriff nimmt, erkennen, daß solche Betrachtungen wichtige Faktoren für die Bestimmung des Entwurfes, des Aufbaues und des Geistes der Zeichnung sind.

Die ornamentalen Bedingungen z. B., von denen die Zeichnung von Wandtapeten und Vorhängen abhängt, erfordern Muster, die nach oben gerichtet sind und sich seitwärts ungezwungen und ohne Unterbrechung in der Wiederholung ausdehnen. Friszeichnungen dagegen erfordern wagerechte Ausdehnung und bestimmten Rhythmus, welch letzterer ein wichtiges Moment bei jeder Randzeichnung ist.

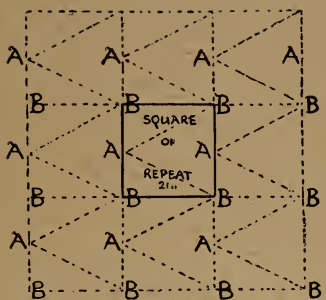
Zeichnungen, die zum Belegen von Fußböden und Estrichen bestimmt sind, wo die Wirkung der Perspektive die Formen in dem Verhältnisse, wie sie sich vom Auge entfernen, verschiebt, erfordern ihre eigenen besonderen Entwürfe und ihre besondere Ausführung, wobei viereckige, kreisförmige, rautenförmige und fischschuppenartige Anlagen in der Regel als Ausgangspunkte die sichersten sind, da sie in der Perspektive ihre Form besser behalten als unregelmässige nicht geometrische oder zusammengesetztere Anlagen.

In hohem Grade beherrschen Erwägungen dieser Art auch die Deckendekoration, wo außerdem den konstruktiven Bedingungen Anregungen entnommen werden können, da bei flachen Decken die Zeichnung den Längs- und Querbalken und ihren Zwischenräumen folgt: die Felderanordnung einer kassettierten Decke, oder das strahlenartige Hervorgehen der Linien von konstruktiven Mittelpunkten wie in gewölbten Decken.

Wo ein Muster durch tiefe Falten durchbrochen wird, wie bei Geweben für Vorhänge und Gardinen,



PLAN OF AN ORDINARY WALL-PAPER PATTERN REPEAT



PLAN OF A DROP REPEAT

Musterentwürfe und -motive in ihrer Abhängigkeit von den Bedingungen der Stellung und des Zweckes.

PATTERN PLANS & MOTIVES CONTROLLED BY CONDITIONS

MURAL MOTIVE - FIELD & FRIEZE

OF

TEXTILE MOTIVE — BROKEN BY FOLDS

Motive für Wände, Teppiche, Täfelungen, Estriche.

POSITION AND PURPOSE

CEILING MOTIVE

&

FLOOR MOTIVE WITH BORDER

Fußbodenmotiv. Skizzenzeichnung für eingelegtes Holz, South London Fine Art Gallery. Gezeichnet von Walter Crane.

begünstigen die Bedingungen die Wiederkehr kräftiger Massen, reicher Stellen und kräftig abgegrenzter Formen in Zwischenräumen in höherem Maße, als es bei einem Muster, das für Ausbreitung auf einer ebenen Fläche bestimmt ist, angenehm ist, wenn wir die Teppiche ausnehmen, wo kräftige Formen und reiche Farben erwünscht sind.

Solche Bedingungen wie diese beeinflussen jedes Gebiet der dekorativen Zeichnung; von dem Maße, in dem ihnen Genüge getan wird, wird der Erfolg der Zeichnungen abhängen, und eine Zeichnung, die vielleicht weniger wirkliche Schönheit besitzt, als eine andere, die Bedingungen ihres Daseins aber vollständig erfüllte, wird wahrscheinlich ein längeres Leben haben.

Die Dauer gewisser wohlbekannter Mustertypen ist wahrscheinlich hierauf zurückzuführen — wie das fortwährende Wiederauftauchen des griechischen Frieses als Randzeichnung bei Arbeiten aller Art.

Fragen betreffs des Maßstabes in der Zeichnung lassen mehr als eine Lösung zu, vielleicht weil, trotzdem man es als Regel bezeichnen kann, daß in Zeichnung und Detail groß angelegte Typen zu großen Räumen und mächtigen Gebäuden gehören, es doch interessante Ausnahmen geben kann, in denen große Muster sich auch für kleine Räume eignen können, wenn nämlich ein besonderer künstlerischer Zweck damit erreicht werden soll.

Die Hauptbedingung in bezug auf den Maßstab scheint darin zu beruhen, daß wir die durchschnittliche menschliche Größe nicht außer acht lassen dürfen. Wie wir sagen können, daß die menschliche Gestalt die Elemente und Prinzipien aller ornamentalen Zeichnung enthält, so hängen die Größenverhältnisse und der Maßstab aller Zeichnung von ihren

Sich wiederholender Fries. Feld. Sich wiederholendes Tapetenmuster. Walter Crane.

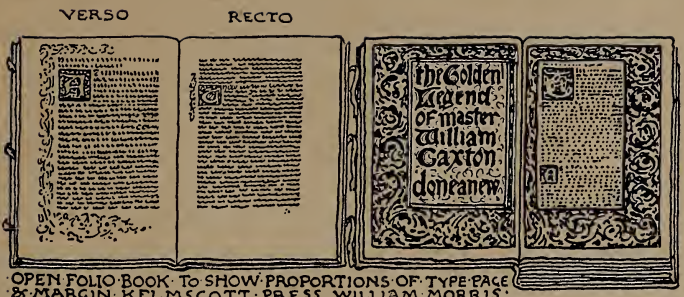
Sich wiederholender Fries. Feld. Sich wiederholendes Tapetenmuster. Walter Crane.

Größenverhältnissen und ihrem Maßstabe ab. Gegenstände, die für den menschlichen Gebrauch bestimmt sind, müssen von einer gewissen feststehenden oder durchschnittlichen Größe sein, Stühle und Ruhebetten z. B. ungefähr achtzehn Zoll vom Fußboden, gewöhnliche Türen in den Häusern nicht viel über sechs Fuß hoch und drei Fuß sechs Zoll oder vier Fuß breit sein. Die Größe der Fensterflügel ferner steht genau im Verhältnis zu der Fähigkeit der Hand, sie zu öffnen, während die Größe aller beweglichen Gegenstände des täglichen Gebrauchs gleichfalls durch die mittlere Größe, Höhe und Kraft des Menschen bestimmt ist.

Verfolgen wir den Einfluß solcher Bedingungen, so finden wir, daß es in jeder Richtung natürliche Beschränkungen in jedem Gebiet der Zeichnung gibt: in erster Reihe betreffs des Maßstabes und der Stellung in Beziehung zu Auge und Hand, in zweiter Reihe betreffs des Materials und der Methode.

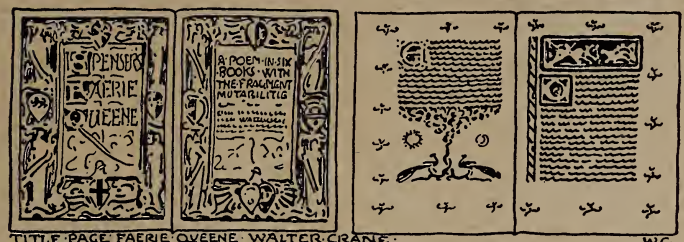
Nehmen wir z. B. eine Seite eines gedruckten Buches. Die auf das Papier gedrückte Gestalt der Type bestimmt die Größenverhältnisse und Abmessungen der Seite. Die Doppelseite, wenn das Buch geöffnet ist, so daß es die Seiten rechts und links (oder recto und verso, wie man sie nennt) zeigt, ist die wahre Einheit, nicht die einzelne Seite.

Die Schrift sollte so gestellt werden, daß sie den schmalsten Rand oben und an der Innenseite, einen breiteren an der Außenseite und den breitesten von allen am Fuße läßt. Und zwar geschieht dies aus einleuchtenden Gründen, da wir, wenn wir das Buch in der Hand halten, natürlich wünschen, daß die Schrift in die richtige Stellung zum Auge gebracht wird, wobei die Seiten so nahe aneinander gerückt werden, wie es die Notwendigkeit, das Buch in der



OPEN FOLIO BOOK TO SHOW PROPORTIONS OF TYPE PAGE & MARGIN KELMSCOTT PRESS WILLIAM MORRIS

Die gedruckte Seite. Veranschaulichung der Proportionen von Druckseite und Rand an Erzeugnissen der Kelmscott-Presse.



TITLE PAGE FAERIE QUEENE WALTER CRANE W.C.

PAGE PLANS SHOWING VARIOUS ARRANGEMENTS OF TEXT & DECORATION

Seitenproben zur Kennzeichnung verschiedener Anordnungen von Text und Schmuck.

Mitte zu binden, in angemessener Weise gestattet, so daß das Auge nicht nötig hat, beim Übergange von einer zur anderen über einen breiten Rand wie über einen Bach zu springen, während der breite Rand unten uns in den Stand setzt, das Buch in gehöriger Lage zum Auge in der Hand zu halten, ohne die Schrift zu berühren.

Nehmen wir ein Buch zur Hand in der Absicht, es zu schmücken und zu illustrieren, so müssen wir diese Bedingungen offen hinnehmen, die in der Tat, vom richtigen Standpunkte aus betrachtet, für den Künstler eine wesentliche Hilfe sind, genau wie die Erfordernisse des Grundrisses in architektonischen Zeichnungen Anregungen für die Errichtung des Gebäudes selbst geben. Diese Bedingungen, können wir sagen, sind die architektonischen Bedingungen für die Konstruktion der Buchseite.

Ist dann die Größe unserer Seitenfüllung, ebenso wie der für das Buch nötige Seitentypus bestimmt (die Größe der Bücher wird bekanntlich durch das Falten des Papiers festgestellt — Folio, Quart, Oktav, Duodez usw.), so stehen uns verschiedene Wege offen, sie zu verzieren, wobei wir nur die Anerkennung der wesentlichen Bedingung festhalten müssen, daß es eine Buchseite ist und nicht ein beliebiges Stück Papier, auf das man Tintenflecke machen soll, oder ein Stereoskop oder eine Bildermappe z. B., wie manche neuere Arten der Behandlung der Buchillustration vermuten lassen.

Wir können die ganze Seite für die Zeichnung verwenden und sie mit einer Linie oder Einfassung umgeben. Oder wir können zur Erzielung einer reichen und schmuckvolleren Wirkung, während wir unser Bild oder unsere Illustration innerhalb der Grenzen der Schriftseite halten, den Rand zu einer

Aus „The Glittering Plain", Kelmscottpresse, William Morris und Walter Crane.

Chapter II. Evil tidings come to hand at Cleveland

NOT long had he worked ere he heard the sound of horse-hoofs once more, and he looked not up, but said to himself, "It is but the lads bringing back the teams from the acres, and riding fast and driving hard for joy of heart and in wantonness of youth". But the sound grew nearer and he looked up and saw over the turf wall of the garth the

dekorativen Umrahmung oder Einfassung benutzen, wie auch bei Verwendung von verzierten Initialen die Seitenränder für Verzierungen ausgenutzt werden können, die sich ober- und unterhalb der Schrift verzweigen, um das Kapitel oder den Paragraphen hervorzuheben, nach Art der mittelalterlichen Bilderhandschriften und der von William Morris auf der Kelmscottpresse hergestellten Bücher.

Ferner können wir, wenn wir unseren Buchschmuck auf die wirkliche Schriftseite beschränken, die Seite bei dem Beginn eines Kapitels durch eine oben angebrachte friesartige Füllung oder Kopfleiste teilen, indem wir den Anfangsbuchstaben heruntersetzen oder ein Bild in den Text einfügen, das eine halbe oder viertel Seite füllt, oder am Ende eines Kapitels eine Schlußvignette zeichnen, um die Seite zu füllen, wo die Schrift endet, indem wir einen Raum innerhalb der Grenzen der Schriftseite, den die Schrift freiläßt, als ein Feld für die Zeichnung verwenden oder unsere Bilder und Ornamente mitten in die Schrift oder an deren Stelle setzen.

Die Titelseite verträgt eine unbegrenzte Mannigfaltigkeit in der Behandlung, und stets läßt sich mit Buchstaben, mögen sie von Zeichnungen begleitet sein oder nicht, eine hohe ornamentale Wirkung erzielen.

Ich halte es auch für einleuchtend, daß die Bedingungen des Flächendrucks die Linienzeichnung als die harmonischste in der Wirkung für Buchschmuck und -verzierung sowohl als auch als praktischste in der Ausführung bedingen, da die Schrift und die eine Seite schmückenden Stöcke demselben Druck unterworfen werden müssen. Da zudem die Form der Buchstaben in Fraktur wie in Antiqua linear ist, so steht die Linienzeichnung in unmittelbarem dekorativem Verhältnis zur Schrift.

Aus Spensers „Faerie Queen", Walter Crane.

Im Verhältnis zur Stärke und Schwere der Buchstaben kann man, wie sich als allgemeines Prinzip aufstellen läßt, stärkere Wirkungen in schwarz und weiß wagen, weil, wenn die Schrift leicht und elegant ist, eine feinere und luftigere Behandlung am harmonischsten wirkt. Bei der Verwendung von Büttenpapier, auf dem sich ein gedrucktes Buch stets am besten ausnimmt, ist Offenheit der Linie eine notwendige Bedingung für Zeichnungen, die zugleich mit der Schrift als Stöcke im Flächendruck wiedergegeben werden sollen, da die Beschaffenheit des Papiers einen bedeutenden Druck erfordert, um klare Illustrationen zu geben, und unter einem solchen Drucke (bei der körnigen und rauhen Oberfläche des Papiers, die den Linien und Massen der Schrift und des Holzschnitts reiche Wirkung gibt) feine und gebrochene Linien zu stark herauskommen und nicht gut aussehen würden. Feder- oder Pinselzeichnungen in festen und ungebrochenen Linien sind daher in diesem Falle den Bedingungen am angemessensten, weil sie am besten wirken und aussehen und zu einem bestimmten, charakteristischen Stil überleiten.

Nichts sieht in meinen Augen schlechter aus als schwerfällig getönte und realistisch behandelte verschwommene Zeichnungen in Verbindung mit einer dünnen, leichten Schrift, wie wir es beständig bei Zeitungen und Zeitschriften sehen.

Die leichte Anwendbarkeit der photographischen Verfahren für die Reproduktion von Zeichnungen aller Arten (sowohl der Verfall des Druckens als Kunst, die es früher war, als der Verfall des guten Faksimileschnitts) hat ohne Zweifel dazu beigetragen, den Sinn für Stil und Harmonie in der Verbindung von Text und Illustration zu zerstören, da man dahin gelangt ist, beides als vollständig getrennt zu betrachten; doch

sind in den letzten Jahren mehrere Anzeichen der Rückkehr zu einem gesunderen Geschmacke zutage getreten, der sicher die Kunst des Druckers und Illustrators in immer steigendem Maße beeinflussen wird.

Von den Büchern wollen wir uns zu weiterer Erläuterung zu einer anderen Quelle der Erleuchtung wenden, nämlich zu den Fenstern, wo wir in der Zeichnung von gefaßtem bunten Glase Beispiele aus einem anderen streng bedingten und sehr schönen Gebiete der Zeichnung finden werden.

Im Verlaufe seiner geschichtlichen Entwickelung scheint das bunte Glas hinsichtlich des Stils zu verschiedenen Zeiten fast dieselben oder entsprechende allgemeine Merkmale zu zeigen, als sie sich für andere Kunstzweige nachweisen lassen. Die Fenster des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts waren durch geometrische Muster gekennzeichnet und aus kleinen Glasstücken zusammengesetzt, während die figürlichen Darstellungen klein, in geometrische Einfassungen oder vierfeldrige Füllungen eingesetzt waren und in ihrer Behandlung den byzantinischen Einfluß verrieten.*) Es ist auch möglich, daß die Fenster der Frühgotik durch die reichen Mosaiken der byzantinischen Künstler beeinflußt wurden, aber im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, als die Fenster größer wurden und erhöhte Bedeutung als architektonische Glieder erhielten, die Steinumrahmung auch die Ausfüllung sehr großer Öffnungen mit buntem, bleigefaßtem Glase gestattete, wurden sowohl die Figuren

*) Ich gebe einige Nachbildungen nach Photographien der schönen Fragmente aus der Sainte Chapelle, die sich jetzt im South Kensington-Museum befinden, als Typen der älteren Glasmalereien und aus dem Winchester College für die spätere, sowie zwei Kartons von Ford Madox Brown als Beispiele einer guten modernen Zeichnung, zur Veranschaulichung der Bleifassung.

13. Jahrhundert. Glasfenster aus der Sainte Chapelle, Paris. South Kensington-Museum.

13. Jahrhundert. Glasfenster aus der Sainte Chapelle, Paris. South Kensington-Museum.

als die Glasscheiben größer, die allgemeine Zeichnung malerischer, bis wir zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts perspektivische, dunkel schattierte Figuren und große Massen von Licht und Dunkel erhalten, bis die Kunst in den Transparenten des achtzehnten Jahrhunderts unterging.

Sie ging unter, weil die wesentlichen grundlegenden Bedingungen in Vergessenheit gerieten oder keine entscheidende dekorative Verwendung fanden. Statt daß man die Bleieinfassung als das Knochengerüst der Zeichnung, ihre grundlegende Anatomie und wesentliches Merkmal sowohl in dekorativer als technischer Hinsicht betrachtete, sah man sie eher als störende, wenn auch notwendige Unterbrechung in dem Gemälde an, und der Glasmaler büßte in dem Bestreben, dem Staffeleimaler in seinen Relief- und Helldunkelwirkungen zu folgen, alle seiner besonderen Kunst eigentümliche und charakteristische Schönheit ein, ohne jedoch die Vorzüge des einzigen, mit dem er gern gewetteifert hätte, zu erreichen*).

Nur dadurch, daß die Künstler zu den grundlegenden Bedingungen zurückkehrten und sie genau beobachteten, hat in neuerer Zeit ein Aufschwung der Glasmalerei stattgefunden.

Jetzt können wir die Zeichnung für Glas in zwei Gruppen zerlegen:

---

*) Winston sagt in seinem wohlbekannten Werk über Glasmalerei, das eine sehr gute und ausführliche Darstellung sowohl der geschichtlichen Entwickelung als auch der Methoden und Materialien der Glasmalerei enthält: „Im achtzehnten Jahrhundert wurde auf Glas mit Emailfarben, genau so wie mit Ölfarben auf Leinwand gemalt, d. h. in kleinen Tupfen, und die Schatten wurden nicht bloß mit Emailbraun, sondern mit tieferen Tönen der verschiedenen Lokalfarben hergestellt. Auf diese Weise wurden die Schatten fast unmerklich mit den hellen Stellen gemischt, während kaum ein Teil des Glases frei von Farbe oder den Spuren des Pinsels blieb."

13. Jahrhundert. Glasfenster aus der Sainte Chapelle, Paris. South Kensington-Museum.

1. Zeichnungen in Bleieinfassung.
2. Zeichnungen in farbigem Lichte.

Beide verlangen das volle Licht des unbedeckten Himmels, um ihre volle Wirkung zu entfalten, namentlich aber die farbige Arbeit, und deswegen können sie wirksam nur für hochgelegene Fenster in der Wand, die sich über Augenhöhe erheben, wie Kirchenfenster, Verwendung finden, denn lediglich die volle Lichtstärke bringt die volle Schönheit und Tiefe, die die beste Glasmalerei immer besitzt, zur Erscheinung, und bei manchen Glasarten wird in der Tat nur das volle Sonnenlicht die innerste Leuchtkraft ihrer wie Edelsteine funkelnden Farben enthüllen.

Sehr schöne Wirkungen werden bei Glasfenstern durch Muster erzielt, die durch einfache Bleilinien gebildet werden, und ihr Wert ist in letzter Zeit von den Architekten anerkannt worden, welche sie häufig in Wohnungen anbringen. Mag man sie von innen oder von außen sehen, ihre Wirkung ist stets gefällig und erweckt eine Vorstellung sowohl von Behaglichkeit als Romantik, die mit großen weißen Scheiben aus Glasplatten und mit schweren Fensterumrahmungen, welche zum Emporheben einen Simson verlangen, unvereinbar sind.

Von innen ist die Wirkung großer Scheiben aus flachem Glase kalt. Von außen bilden sie große Öffnungen in der Architektur, aber beim Gebrauche von Bleieinfassungen wird, selbst wenn die Öffnung groß ist, innen kaum eine Abblendung des Lichts nötig, weil das Netzwerk der Bleiformen der Fensterfläche ein gefälliges Relief verleiht und sie durch das Muster mit der Architektur des Gebäudes zur Einheit verbindet.

Der biegsame hohle Bleistreifen bildet daher den Umriß des Glaszeichners. Mit ihm bildet er sein

Bleieinfassung.

Flächenmuster, das er durch farbige Stellen oder edelsteingleiches Licht in Wappenschilden und runden Verzierungen bereichern kann; will er eine ausgearbeitete figürliche Darstellung schaffen, so muß er ein gut konstruiertes Gerüst von Bleilinien ersinnen, das seine Farben und Formen zusammenhält und mittels der kräftigen schwarzen Umfassungslinien die Massen seines Musters begrenzt, da jede verschiedene Nuance des Glases von einer Bleilinie eingeschlossen wird, und Schatten, Gesichter, Hände und kleine Einzelheiten durch Pinselzeichnung in braun auf dem bunten Glase ausgeführt werden.

Abgesehen von der guten Zeichnung, der geschickt entworfenen Bleieinfassung und der Farbenzusammenstellung ist beinahe das Haupterfordernis eine sorgfältige Auswahl der Farbe des Glases selbst, die unendliche Mühen und Bedenken verursacht, da die Schönheit der Gesamtwirkung sowohl als die Harmonie im einzelnen von der Wahl der Nuance, Tiefe und Beschaffenheit des farbigen Glases abhängen.

Nun wird Glas für farbige Arbeiten, sogenanntes antikes, in kleinen Scheiben von 22 zu 17 Zoll hergestellt. Die Scheiben eines Fabrikanten übersteigen nicht die Größe von 8 zu 5 Zoll. Sie können in farbige und weiße eingeteilt werden. Sie bilden die Palette des Künstlers in buntem Glase und liefern ihm eine unermeßliche Fülle von Farben und Tönen, aus denen er wählen kann. Aber sie lassen sich wieder in zwei Arten einteilen: erstens die sogenannten Eigenfarben der Glasmasse oder Scheiben, die ganz mit ein und demselben Metall gefärbt sind, und zweitens die als belegte Gläser bekannten, d. h. solche, bei denen eine dünne Schicht von rubinrot, gold, rosa oder blau auf eine blaue, weiße, rosa oder bernsteinfarbene Scheibe gelegt wird. Diese Schicht

kann nach Belieben durch Fluorsäure schwächer gemacht oder entfernt werden.

Das Ziel der Fabrikanten dieser kleinen Glasscheiben ist die Erzielung einer möglichst großen Mannigfaltigkeit, nicht allein in hell und dunkel, die bei den Eigenfarben der Masse auf die Unterschiede in der Stärke der Scheibe und bei den belegten Farben auf die Unterschiede in der Stärke des Belags zurückzuführen sind, sondern in manchen Fällen soll eine Mischung von zwei oder mehr Farben bei derselben Scheibe vorgenommen werden, wobei man sehen kann, daß nicht zwei Scheiben selbst aus derselben Glasmasse einander gleichen. Gerade die Verwendung dieser Mannigfaltigkeit und Unberechenbarkeit gehört zu dem Reizvollen in der Glasmalerei.

Wir sprechen von buntem Glas, aber in Wirklichkeit gibt es, genau genommen, nur eine Farbe; andere beim Glas verwandte Farben sind Emailfarben, während die wirkliche Farbe dem Glase bei der Fabrikation (in der Glasmasse oder dem Belage) gegeben und nicht aufgemalt wird. Diese Farbe ist ein Silberpräparat und wird mit einer Pflanzenfarbe, gelbem Lack, gemischt, um sie abzuschwächen. Sie wird grundsätzlich in Verbindung mit weißem Glase angewandt, um Muster, Haar usw. zu färben, und wenn nach Überführung in den Brennofen der gelbe Lack fortgebrannt ist, so bleibt ein geringer Rückstand übrig, der leicht entfernt werden kann, und das Silber verbindet sich mit dem Glase zu einheitlicher Masse, wobei die Tiefe des Gelb nach der Stärke der Farbe und der Aufnahmefähigkeit des Glases verschieden ausfällt.

Unternimmt man es, ein buntes Glasfenster zu zeichnen, so ist es üblich, zunächst eine verkleinerte

farbige Zeichnung zu entwerfen — der Maßstab von anderthalb Zoll auf den Fuß ist der beste.

Ein Fenster kann aus einem oder mehreren Flügeln bestehen; jedes einzelne durch Mauerwerk oder Fensterkreuze eingeschlossene Feld heißt ein Flügel. Die Frage, ob der Gegenstand als einheitliche Zeichnung, die sich über verschiedene Flügel erstreckt, oder in getrennten Feldern behandelt werden soll, muß in erster Linie von dem besonderen zu behandelnden Gegenstand oder den Gegenständen abhängen, dann von der Größe des Fensters und dem allgemeinen Charakter des architektonischen Aufbaus.

Nehmen wir an, es sei ein Gegenstand wie die Geburt mit der Anbetung der Weisen, so würde er von selbst eine Behandlung als einheitlicher Gegenstand, der sich über mehrere Flügel erstreckt, und großen Reichtum und Glanz der Farbe erfordern. Die farbige Zeichnung ist in einem solchen Falle von der größten Wichtigkeit, aber sie muß, wie ich vorhin ausgeführt habe, vollkommen mit einem gutgezeichneten Netz von Bleilinien verbunden und auf diesem aufgebaut sein, da diese Linien selbst die wesentlichen Elemente der Zeichnung bilden, die Formen in kräftigen Umrissen begrenzen, die Farbenmassen zur Einheit verbinden und ihnen Nachdruck verleihen. Denn während wir die Aufgabe in zwei Teile zerlegen können, die Zeichnung der Bleilinien und die farbige Zeichnung, muß das Fenster als ein Ganzes aufgefaßt werden, nicht allein als Linienkomposition, die farbig gestaltet werden soll.

Haben wir unsere verkleinerte Skizze hergestellt, so besteht der nächste Schritt in der Ausarbeitung der Kartons in voller Größe, die natürlich mehr Aufmerksamkeit auf Zeichnung und Detail erheischt. Viele Künstler machen so viele ausgearbeitete Studien

für Figuren, Gewandung und Details, wie sie für ein den höchsten Ansprüchen genügendes Werk der Öl- oder Wandmalerei machen. Obgleich ein gewisses Maß von guter Linienführung und Erfindung in Glaszeichnungen angebracht ist, darf jedoch der wichtige Punkt nicht vergessen werden, daß Schönheit des Musters, gute Wirkung und symbolische Andeutungen die Vorwürfe sind und nicht malerischer Naturalismus.

Für die Hauptumgrenzung in der Zeichnung ist die wesentliche Bleilinie von entscheidender Bedeutung. Es würde nicht angehen, eine Figur in beliebiger Weise hineinzuzeichnen und sie dann mit Bleilinien zu umgeben, sie sollte vielmehr nachdrücklich als ein Bild mit kräftiger, starker Umrißzeichnung angesehen werden.

In der Verbleiung können wir eine kräftigere Linie für das Zusammenfassen und Begrenzen der Hauptmassen verwenden und eine schwächere Gattung für Hilfsglieder; in dieser Hinsicht wird viel von dem Maßstabe des Werkes abhängen. Man kann sagen, daß das doppelt gehöhlte Blei zu verschiedenen Zwecken dient. Seine Hauptaufgabe besteht in dem Zusammenhalten der Glasscheiben: es bildet das Liniennetz der Zeichnung, das sowohl die Figuren und Formen umgibt, sie voneinander und von dem Hintergrunde trennt, als auch die Nebenformen, wie Gewandung und anderes Detail, abgrenzt. Dann erleichtern die Bleiverbindungen auch das Schneiden schwieriger Figuren aus dem Glase, das jedoch beim Entwerfen des Kartons vermieden werden sollte. Dagegen kann es angewandt werden, um größere Mannigfaltigkeit in große Massen, wie z. B. ein Stück der Gewandung, zu bringen.

Ist der Karton fertig, so besteht die nächste Aufgabe in der Vorzeichnung der Ausführung. Dies

geschieht, indem man ein halbdurchsichtiges Stück Papier auf den Karton legt und lediglich die Bleilinien nachzieht, um auf diese Weise das Skelett des Fensters zu erhalten.

Das Glas wird nach dieser Zeichnung geschnitten, wobei der Schneidende die Linien genau innehält, um der Eigentümlichkeit des Bleies Rechnung zu tragen. Dieselbe Zeichnung dient auch dem Glaser zum Zusammensetzen des fertigen Werkes.

Die Gestalten in weißen und hellen Farben erblickt man, wenn man die Scheiben auf die Zeichnung legt, aber die Gestalten in den dunklen Farben, durch die sich die Bleilinien nicht erkennen lassen, erfordern eine andere Behandlungsart.

Das beste Mittel besteht darin, die Gestalt in einer dünnen Glasscheibe auszuschneiden, die dann auf die dunkle Scheibe des antiken Glases gegen das Licht gehalten und so lange hin- und hergeschoben wird, bis man die passendste Stelle der Scheibe findet. Sie werden dann auf dem Tische übereinander gelegt, und die obere Scheibe wird mit einer dünnen Schicht feiner Kreide bestäubt, damit, wenn sie entfernt wird, sie ihre Form auf der dunklen Scheibe zurückläßt, die dann von dem Schneidenden mit dem Diamanten nachgezogen werden kann.

Wir kommen nun zu der wichtigsten Aufgabe von allen, der Wahl des Glases.

Das gewöhnliche Verfahren besteht darin, daß man den Umriß numeriert, wodurch dem Glasschneider gewisse entsprechend numerierte Fächer angegeben werden, die die verschiedenen Farben enthalten. Soll aber das Werk mit wahrhaft künstlerischer Sorgfalt ausgeführt werden, so muß der Zeichner jedes Stück für sein Werk selbst aussuchen.

Das Prinzip und die Idee der Farbe sind in der

Glasfenster aus dem 13. Jahrhundert, Kathedrale zu Salisbury.

Glaszeichnung, da der Künstler hier mit völlig durchsichtiger Farbe zu tun hat, notwendig von denen unterschieden, die für andere Arten der Malerei gelten z. B. für die Wandmalerei, wo undurchsichtige Farben und eine Menge Halbtöne verwandt werden. Der Glaszeichner versucht nicht seine Figuren und Gewänder durch helle und dunkle Teile einer Scheibe bunten Glases zu schattieren. Er will den edelsteingleichen Glanz — die höchste Leuchtkraft der Farbe in jedem Stück Glas — durch die Kraft des Gegensatzes erreichen, nicht durch die Nebeneinanderstellung von dunklen und hellen Nuancen nur einer Farbe, sondern durch die kühne Zusammenstellung verschiedener Farben, die eine einheitliche Wirkung hervorbringen, aber von einem Reichtum und Wohllaut, den eine einzige Farbe nicht besitzt.

Wir wollen z. B. in einem gelben Gewande ein helleuchtendes Gelb als Grundfarbe wählen. Zeigten die benachbarten Teile dieselbe Farbe, so würde die Wirkung natürlich matt und schwach sein; nehmen wir aber ein dunkles Gelb oder eine neutrale Farbe, so würde der Grundton gleichsam bis zum A hinaufgeschraubt werden, und wird die neutrale Farbe durch Orange und dies durch eine andere Nuance von Gelb begleitet, das wiederum durch ein entschiedenes Grün begrenzt wird, usw., so werden wir jenes Erfordernis bei buntem Glase — Mannigfaltigkeit in der Einheit — erreichen.

Die allgemeine Wirkung wird wärmer oder kälter sein, je nachdem rötliche oder grünliche Töne in der Anordnung vorherrschen. Natürlich muß man sorgfältig darauf achten, daß man diese einen Kontrast — sogar eine Dissonanz — bildenden einzelnen Teile zu einem harmonischen Ganzen vereinigt: in der Tat sollte man jedes Stück so wählen, daß es nicht nur

Kartons für Glas zur Veranschaulichung der Bleizeichnung. Ford Madox Brown

mit dem benachbarten zusammenstimmt und seine Wirkung erhöht, sondern sich auch in die Harmonie des Ganzen einfügt. Ein gar zu unvermittelter Kontrast kann durch nachträgliches Bemalen in das richtige Verhältnis gebracht werden.

Das Weiße muß ebenso behandelt werden; eine Mischung von warmen und kalten Tönen gilt als Regel, wenn die allgemeine Wirkung jeder Farbe für sich wärmer oder kälter ausfällt, als man für nötig hält. Große Sorgfalt muß man darauf verwenden, daß die Massen weißen Glases nicht wie Löcher im Fenster aussehen; z. B. eine weiße Scheibe, die unmittelbar neben einer dunklen steht, würde in irgend einer Weise gefärbt werden müssen (sehr tief im Tone, wie wir in der Malerei sagen würden), um ihren Platz auszufüllen. Indessen kann der Künstler nur durch eigene Erfahrung lernen, wie eine Farbe auf eine andere wirkt und wie sich gewisse Zusammenstellungen an Ort und Stelle ausnehmen werden.

Wir haben nun den Punkt erreicht, wo die Malerei beginnt. Alles Glas ist geschnitten und entsprechend den Umrissen zusammengesetzt worden. Nun muß man nachsehen, ob sich einige Stücke darunter finden, die das Brennen nicht aushalten, d. h. die ihre Farbe verändern oder ihren Glanz verlieren würden. Das Goldgelb, Braunrot und einige Arten reinen Rots neigen dazu. Man kann daher Stücke von einem Scheibenglas in derselben Form schneiden, um sie zu bemalen und hinter den farbigen Stücken anzubringen, so daß der volle Glanz erhalten bleibt.

Die Flügel des Engels in dem Gemälde von J. S. Sparrow (dem ich diese ins einzelne gehende Darlegung verdanke) sind in dieser Weise ausgeführt worden.

Moderne Glasmalerei, entworfen und ausgeführt von J. S. Sparrow.

Der Umriß wurde mit Terpentinfarben hergestellt, mit Goldlack bestrichen und zum Bearbeiten fertig gemacht, um der Schicht der Wasserfarben widerstehen zu können, die später hinzugefügt wurden.

Ist die Figur auf diese Weise fertig gezeichnet, so werden alle Teile auf eine Glasstaffelei (einer großen, starken Scheibe) mit einer Mischung von Wachs und Harz befestigt.

Da hier alle Stücke zum ersten Male zusammengesehen werden, so muß man das ganze Gemälde sorgfältig als Ganzes prüfen, um zu sehen, ob jedes Stück die richtige Farbe und Wirkung hat. Es ist möglich, daß einige Stücke von neuem geschnitten, andere durch die Hinzufügung eines zweiten Stückes Glas in ihrer Wirkung verstärkt oder abgeändert werden müssen. Diese letztere Methode wird Plattieren genannt, wodurch sich reiche und schöne tief abgetönte Wirkungen hervorbringen lassen.

Eine dicke gleichmäßige Schicht von Wasserfarben wird nun über die ganze Figur gelegt. Diese bildet die Halbtöne, und die Lichter werden (nach dem Trocknen) mit Pinseln aus Schweinsborsten ausgespart, nachdem die Farbe zuerst durch Bearbeiten der breiten Lichter mit dem Finger gelöst worden ist, der in der Tat das beste Werkzeug ist und von dem man beim Arbeiten möglichst viel Gebrauch machen sollte.

Ein Federkiel kann gebraucht werden, um die scharfen Lichter auszusparen. Die Arbeit muß nun für den Brennofen fertiggemacht werden, aber vor dem Brennen muß man sie noch einmal aufkleben und revidieren; jede Verstärkung oder Verdeutlichung der Schattengebung an Einzelheiten wird dabei mit Ölfarbe unter Beifügung von Terpentinöl, damit sie

feucht bleibt, hinzugefügt, — während die trockene Oberfläche des Glases vorher mit einem Bade von Teeröl bestrichen wird, damit die Farbe flüssiger wird.

Dann werden die Blumenmuster und das Haar auf die Rückseite des Glases gemalt, und die Arbeit ist für den Ofen fertig.

Nach dem Verbleien und dem Verlöten der Bleiverbindungen miteinander wird das Gemälde auf die Staffelei gebracht, und hier kann man weitere Veränderungen und Verbesserungen treffen, da das verbleite Gemälde ganz anders aussieht als das Glas für sich. Das Gemälde wird nun zunächst zementiert, das Blei mit Kitt oder Zement ausgefüllt, um es fest und wasserdicht zu machen. Der Zement gleicht einer dicken Schminke, er ist eine Mischung aus Bleiweiß, Schlemmkreide, Bleiröte, Lampenruß, Trockenmitteln und rohem und gekochtem Öl.

Das Fenster muß durch wagerechte eiserne Stangen gestützt werden, wenn seine Ausdehnung mehr als zwei Fuß mißt. Sie werden gewöhnlich ungefähr fünfzehn Zoll abseits angebracht, da das verbleite Glas sich unter dem Druck des Windes auch ohne besondere Unterstützung bewegen kann.

Aus dieser Darlegung können wir entnehmen, wieviel Fleiß und Geschmack notwendig sind, um ein wahrhaft künstlerisches Werk der Glasmalerei hervorzubringen. Der ganze Gegenstand liefert uns ein gutes Beispiel von der strengen Abhängigkeit einer der vollkommensten und schönsten Zeichenkünste von festbestimmten Bedingungen — Bedingungen, die, wenn genau befolgt, ihr ihren ganzen eigenartigen Charakter, ihre Kraft und Schönheit verleihen. Die Erfordernisse des Verbleiens und Schneidens des Glases erheischen eine gewisse Strenge und Einfachheit der

Zeichnung, — aus der sich eine neue Art von Schönheit entwickelt, die ihrerseits imstande ist, auf andere Kunstformen, z. B. auf die Ateliermalerei vorteilhaft einzuwirken, die mit ihrem symbolischen und religiösen Zwecke sowohl als mit dem architektonischen und monumentalen Charakter ihrer in den edelsten Formen gehaltenen Umgebung öffentlicher und zu besonderen Zwecken bestimmter Hallen und Kirchen in Einklang steht, während ihr Farbenglanz, ihr bedeutsamer Symbolismus oder ihr heraldischer Schmuck das Innere der Häuslichkeit mit einem Hauch von Poesie und Romantik verschönt und belebt.

FÜNFTES KAPITEL: DER EINFLUSS DER GEOGRAPHISCHEN LAGE AUF DIE ZEICHNUNG, NAMENTLICH IN BEZUG AUF FARBE UND MUSTER. //////

5. Kapitel. Der Einfluß der geographischen Lage auf die Zeichnung, namentlich in bezug auf Farbe und Muster.

Wir haben gesehen, in wie hohem Maße die Zeichnung in ihren mannigfachen Formen durch verschiedene physische Bedingungen und Erfordernisse beeinflußt worden ist, und in weiterer Verfolgung des Gegenstandes werden wir fast mit Notwendigkeit auf die Beobachtung geführt, daß abgesehen von jenen genauer bestimmten technischen Bedingungen gewisse weitreichende Einflüsse wesentliche charakteristische Verschiedenheiten der Erzeugnisse der einzelnen Länder bestimmt haben oder noch bestimmen — Verschiedenheiten, welche, dem weiterverzweigten Netz des internationalen Handels und Austauschs zum Trotz, die bestrebt sind, jene ursprünglichen und natürlichen Unterschiede zu verwischen und zu beseitigen, immer noch andauern.

Wie die Fabrikanten und Kaufleute von Manchester wohl wissen, mußte in der Tat in bezug auf Muster und Farben stark mit ihnen gerechnet werden, seitdem wir unglücklicherweise die Verantwortlichkeit, die östlichen Märkte zu versorgen, auf uns genommen haben, unsere eigenen Anschauungen über Muster und Farbe der Erzeugnisse an die Stelle der Ein-

geborenen setzen oder vielmehr den eingeborenen Chinesen und Indern die umgeänderten Vorstellungen von ihren eigenen Farben und Mustern aus zweiter Hand zurücksenden.

Auf welche Grundursache sollen wir nun diese weitreichenden Verschiedenheiten in der Wahl und Behandlung von Farbe und Zeichnung in verschiedenen Ländern zurückführen, diese Abweichungen, die uns in den Stand setzen, jeder von ihnen ihre Heimat, den Norden, Süden, Osten oder Westen unserer verschieden gefärbten Erdkugel, zuzuweisen?

Wenn wir uns bemühen, auf einer Karte mit irgend einer leuchtenden Farbe, sagen wir rot oder gelb, alle die Länder zu bezeichnen, wo, eine gewisse Organisation des sozialen Lebens auf irgend einer Stufe der Zivilisation vorausgesetzt, glänzender Sonnenschein die Regel ist, und dessen verhältnismäßig geringeren Grade mit anderen Farben anzuzeigen, so werden wir eine lebendige Anschauung von der allgemeinen Verteilung des Farbensinns erhalten: wir werden natürlich zu dem Schlusse kommen, daß wir auf die Quelle all unseres Lebens, Lichts und all unserer Wärme — auf die Sonne — auch unseren Farbensinn, der ein Teil des Gesichtssinns selbst ist, zurückführen müssen. Dem direkten oder indirekten Einfluß des Sonnenlichts und seinem größeren oder geringeren Vorwalten in den verschiedenen Ländern können wir daher die Verschiedenheiten unseres Geschmacks und Gefühls für Farbe und Muster zuschreiben, die die verschiedenen Teile der bewohnten Erde kennzeichnen.

Wir wissen, wie in unserem Vaterlande das Fehlen oder Vorhandensein des Sonnenlichts, eine schwere oder leichte Atmosphäre auf uns wirkt und wie empfänglich wir für den Wechsel des Wetters sind, der ohne Zweifel seinen Einfluß auf unser

Schaffen geltend macht; wir wissen auch, wie verschieden sich die Farben bei verschiedenen Graden und Eigenschaften der Beleuchtung ausnehmen.

Wir haben in der Tat nur dem Musterbuche der Natur selbst zu folgen, um zu bemerken, wie mannigfaltig sie auf der Erde die verschiedenen klimatischen Zonen mit verschieden gefärbten Blumen, Vögeln und Tieren, die diesen Verschiedenheiten entsprechen, schmückt, oder ihr System der Farbengebung in dem regelmäßigen Fortschritt der Jahreszeiten zu beobachten, ohne unser Vaterland zu verlassen.

Mit der Wiederkehr der Sonne, dem Längerwerden der Tage und dem neuen Erwachen des Lebens im Frühling überzieht ein köstlicher Blumenflor die Landschaft, die düsteren winterlichen Wälder lassen Blüten und Laubmassen vom hellsten Grün bis zum zarten Bernsteingelb und Rot hervorbrechen, während die Wiesen das reiche, saftige Grün des neu aufsprießenden Grases zeigen, das mit gelben, weißen und blauen Blumen bestickt ist, während der blaue Himmel sich in den Gebüschen, in denen die Hyazinthen wachsen, widerzuspiegeln scheint. Allmählich, wie der Frühling in den Sommer übergeht, werden die Farben tiefer, das Grün der Bäume und Gräser satter, die Blumen werden leuchtender und mannigfaltiger an Farbe, Carmoisin, Rot und Purpur zeigen sich, und die Gärten werden zu Farbenfesten; wenn dann die Kornfelder reifen, vermischen sich scharlachrote Mohnblumen mit dem Gold der Ähren, die Blätter der Bäume, die beim Herannahen des Herbstes ihre dunkelste Farbe angenommen haben, färben sich gelb und braun und verwandeln sich, bevor sie zur Erde fallen, in wundervolle Harmonien von Rotbraun und Gold, die zum Teil, nur in tieferen Tönen, einige der Farben des Frühlings wiederholen.

Die reifen Früchte der Obstgärten zeigen eine tiefere Tönung reicherer und glänzenderer Farben, wenn die Prozession der Blumen die Schwelle des Winters erreicht, der zwar leer und kalt, aber nicht farblos ist — seine Farben sind metallischer — das Silber des Frostes und Nebels und das rötliche Gold der Wintersonne, die die dunklen Bäume vergoldet, an denen Moose und Flechten die Stelle der Blätter und Blüten vertreten, und düstere Eiben, Stechpalmen und Tannen erscheinen dem Blicke anstatt des glänzenden mannigfaltigen Grüns des Frühlings, bis das Ganze in Eis und Schnee gehüllt ist.

Dieses Drama der ausdrucksvollen Farbe spielt sich jedes Jahr vor unseren Augen ab — wenigstens vor deren Augen, die so glücklich sind, auf dem Lande leben zu können, und zu beobachten verstehen, und selbst den Stadtbewohnern wird das Märchen von der Farbe bis zu einem gewissen Umfange von der Zufuhr der Blumen, selbst durch die Gewebe in den Schaufenstern der Händler oder die Trachten in den Straßen erzählt, da die Menschen das Nahen der Sonne durch das Tragen hellerer und schönerer Farben im Frühling und Sommer beantworten und im Herbst und Winter wiederum dunkler und düsterer werden.

Wir brauchen nur auf die mannigfaltigen Erscheinungsarten unserer häuslichen Künste zu blicken, um wahrzunehmen, wie sich dieser Wechsel der charakteristischen Farben unserer veränderlichen Landschaft nicht allein in den Werken unserer Maler, sondern auch in den Halbtönen unserer Gewebe und Tapeten und in unserer ganzen dekorativen Kunst widerspiegelt, die in bezug auf die Form soviel der Flora unseres Vaterlands verdankt.

Die Folgerung erscheint jedoch unzulässig, daß

wir mit dem größten Betrage des Sonnenlichts auch die meiste Farbe erhalten; im Gegenteil, der Gipfel des Lichtes bedeutet das Einsaugen des Lichtes, genau wie die Finsternis sein Auslöschen. Licht und Finsternis sind das Schwarz und Weiß auf der Palette der Natur und unumgänglich notwendig, um ihre Farben zur Geltung zu bringen.

Der Farbensinn wird auch ohne Zweifel noch durch andere klimatische Einflüsse in hohem Maße beeinflußt, wie Feuchtigkeit, Nebligkeit, Klarheit, Hitze und Kälte und ihre Begleiterscheinungen in der Mannigfaltigkeit der Szenerie und Örtlichkeit, z. B. Ebenen oder Berge, Wälder, Küste, See, Bach, bebautes Land oder reine Natur.

Wir verbinden glänzende Farben und kühne Umrisse mit östlichen und südlichen Gegenden, aber abgesehen von dem größeren Reiz des Lichtes, der die Verwendung von lebhaften Farben begünstigen konnte, liegt, glaube ich, noch ein anderer Grund vor, auf den der kühnere und freiere Gebrauch von Farbe und Ornament im Süden und Osten zurückzuführen ist. Breites und volles Sonnenlicht hat eine merkwürdig verflachende Wirkung auf Farbe und Muster, und deswegen fallen Farben und Muster, die unter einem grauen Himmel strahlend oder sehr kräftig und auffallend erscheinen, im vollen Sonnenlicht ins Flache und verschwinden unter der allbeherrschenden Lichtfülle.

Wir können als Beispiel die Säulenhalle der Kathedrale zu Pistoja wählen. Die kräftigen schwarz und weißen Marmorstreifen, die die Front dieses Bauwerks bekleiden — wie soviele mittelalterliche lombardisch-italienische Kathedralen, z. B. in Florenz, Genua und Siena (eine von den Sarazenen entlehnte Idee) — nehmen sich unter einem grauen Himmel kräftig genug aus;

Säulenhalle der Kathedrale von San Jacopo, Pistoja.

wenn aber das Sonnenlicht auf das Gebäude fällt und seine ganze Lichtfülle ausströmt, so fällt die ganze Masse mit ihren Projektionen in Ebenen von zerstreutem Licht und Schatten. Die schwarzen Streifen werden im Lichte grau und flach, und alle sinken auf ihre Stellung als architektonische Glieder zurück; deswegen sind sie, obgleich aus dem Osten entlehnt, doch für ein Klima völlig passend, wie es Italien besitzt, das für die meiste Zeit, im Sommer wie im Winter, auf beständigen Sonnenschein rechnen kann. Im Innern ist die Halle an den Bogenspannungen und Gewölben mit Della Robbia-Arbeiten in blau, weiß und gelb verkleidet, was von prächtiger dekorativer Wirkung ist. Dies würde sich jedoch in einer trüben Atmosphäre wiederum kahl und sonderbar ausnehmen, aber beleuchtet durch das reiche, von dem sonnenbeschienenen Pflaster reflektierte Licht, empfängt es alle Gattungen gelegentlichen Lichts und füllt seinen Platz in bewundernswerter Weise aus. Sonst ist die Säulenhalle wegen der merkwürdigen Mischung von byzantinischen, sarazenischen und klassischen Motiven und Einflüssen in der Ornamentik anziehend.

In dem kalten und trüben Lichte eines englischen Museums betrachtet, weit entfernt von ihrer zugehörigen architektonischen Umgebung, erscheinen die Füllungen nach Della Robbia leicht etwas kräftig, übertrieben, bunt in der Farbe, aber dies beweist nur, daß sie unter einem sonnigen heiteren Himmel entworfen wurden und strenggenommen nur in einem vollen von außen kommenden oder warmen reflektierten Lichte betrachtet werden sollten. Die wahren Vorzüge, welche die Arbeiten für einen Ort ungeeignet erscheinen lassen, sichern ihnen ihre Wirkung an einem anderen.

Die mannigfaltigen geschichtlichen Typen der

Zeichnung in der Architektur und Ornamentik sind in der Tat meistens das Ergebnis der Mischung oder Verbindung von Elementen, die aus verschiedenen Quellen abgeleitet sind. Während wir in den leitenden Typen, die in verschiedenen Ländern vorherrschen, den grundlegenden bestimmenden Einfluß des Lebens, der Sitte und Gewohnheit, das Ergebnis klimatischer und nationaler Bedingungen erblicken können, können wir auch, entsprechend den sozialen und politischen Veränderungen und den Ergebnissen der Eroberung oder der Handelsverbindungen, sehen, wie andere Elemente in verschiedenen Einzelheiten der Konstruktion, Form und Farbe zur Geltung kommen.

Unsere gegenwärtige Aufgabe besteht indessen mehr in dem Aufsuchen der grundlegenden charakteristischen Typen und vorzugsweise angewandten Formen, die auf die grundlegenden oder natürlichen Bedingungen der Örtlichkeit und des Klimas zurückgeführt werden können, insofern sie sich in der geschichtlichen Ornamentik verwenden lassen.

Es scheint in der Macht gewisser Völker des Altertums gelegen zu haben, den Charakter ihres Lebens und die Bedingungen ihres Wohnsitzes sehr stark in ihrer Kunst auszuprägen und zu bewahren, so daß, obwohl ihre politische Macht längst vergangen ist, die Erinnerung an sie in ihren Kunstwerken in der Tat unvergänglich ist.

Dafür müssen die alten Ägypter für immer typisch sein.

Blicken wir auf die Konstruktion der ältesten ägyptischen Wohnung, so finden wir, daß sie jene Einflüsse des Klimas und der Örtlichkeit sehr deutlich zeigt.

In erster Linie hängt Ägypten, wie wir wissen, von seinem großen Strome, dem Nil, ab, von dem

man behaupten kann, er habe sein Dasein überhaupt erst möglich gemacht, da seine Gewässer das ganze Land befruchten. Es ist nun interessant, zu bemerken, daß die älteste ägyptische Wohnung im wesentlichen die Vorstellung des Flußufers und eines Landes voll Sonnenschein erweckt. Ihre Materialien waren die des Flußufers und bestanden aus Lehm, Rohr und Lotusstengeln; das Rohr wurde zum Bauen und Unterstützen der Lehmwände benutzt, die in Fachwerksart errichtet wurden.

Die Konstruktionspläne und -zeichnungen (nach Viollet le Duc) werden uns eine klare Vorstellung von der Form und dem Charakter des ältesten ägyptischen Wohnhauses geben. Im Laufe einer anziehenden Darstellung seiner Konstruktion sagt er: Daß es ein Wohnhaus für ein Land ist, wo blendender Sonnenschein die Regel ist, wird durch die Kleinheit der Fenster bewiesen, die mit Gittern versehen sind. Die Wände waren häufig mit Lehm beworfen und mit einer Mischung aus demselben Lehm und feinem Sand oder weißem Steinstaub bedeckt; dies lieferte den Malern einen Grund, die die aus Rohr und Lehm bestehenden Wände mit glänzenden Farben verzierten; die Wände und Decken im Innern waren ebenfalls auf dieselbe Weise geschmückt; Binsenmatten bildeten den Fußboden und bedeckten den unteren Teil der Wände. Mitunter finden wir eine von Rohrbündeln getragene Vorhalle mit einer Lehmterrasse vor der Tür, um an der Front des Gebäudes Schatten und Kühlung zu verbreiten. Wie bei den meisten Wohnhäusern im Orient befindet sich oben auf dem Hause ein flaches Dach oder eine Terrasse, zu der man auf Stufen emporsteigt; hier sind von einem Ende zum andern Decken ausgespannt, um Schatten zu geben, wenn man sich auf dem Dache niederläßt,

Ältestes ägyptisches Haus. Nach Viollet le Duc.

um zu schlafen oder die Kühle des Tages zu genießen.

Als die Ägypter die Kunst, in Stein zu bauen und zu bilden, von den Felsbewohnern oberhalb des Deltas lernten und ihre großen Tempel errichteten, verewigten sie noch in Stein in den durch Bänder zusammengehaltenen Rohrsäulen mit den Lotuskapitälen die ornamentalen Überlieferungen ihres ersten aus Rohr erbauten Hauses, und der Maler verzierte sie noch mit denselben glänzenden Farben wie zuvor, so daß wir beständig an das große Flußufer erinnert werden, von dem die Blüte dieser antiken Kunst und Zivilisation entsprang. Eine andere Wirkung des Klimas auf die Kunst kann in der Darstellung der Figuren beobachtet werden. Da das ägyptische Klima außerordentlich warm und dabei gleichmäßig ist, so schlossen die meisten Beschäftigungen im Freien das Tragen vieler Kleider aus, so daß die nackte und leichtgekleidete Figur in der ägyptischen wie in der griechischen Zeichnung eine bedeutende Rolle spielt.

Tempelsäule aus Luxor

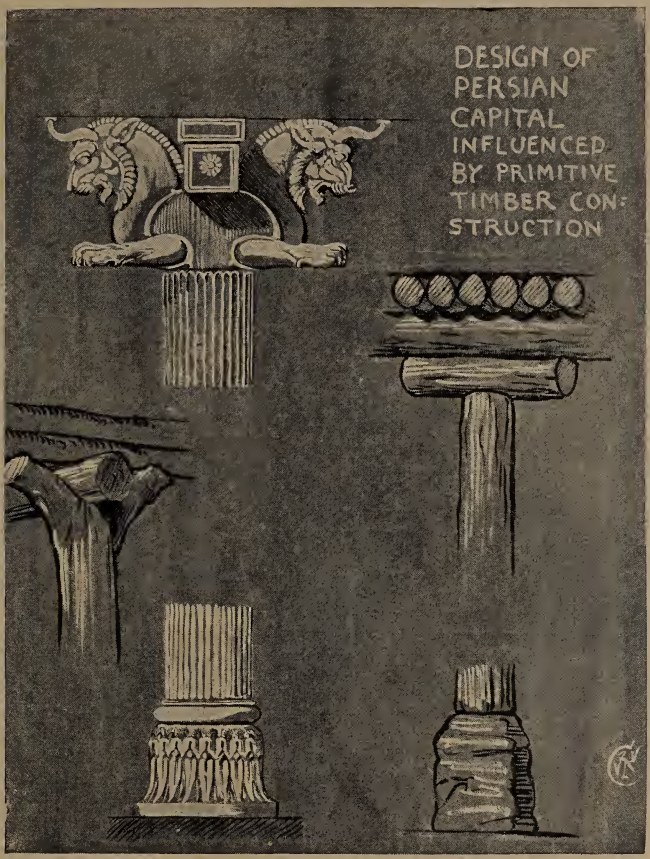
Zu einer Zeit wie der gegenwärtigen, wo die Welt der Zeichnung eher sozusagen unter einer zu reichlichen und zu gemischten Diät leidet, wo die Neigung vorherrscht, zu viele Elemente zu verarbeiten, zu vereinigen, sich entweder in einer übertriebenen Betonung der Kurve oder im Strecken nach einem gezwungenen und unangebrachten Naturalismus verliert, kann das Studium der ägyptischen Kunst als heilsames Gegenmittel empfohlen werden. Die Ein-

fachheit, Strenge, und die zurückhaltende, abstrakte und doch lebendige Charakteristik der Form, die freie und unbefangene Färbung, die zweckvolle Erfindung und die Wandmotive und -methoden bieten dem Kunstschüler und dem dekorativen Zeichner eine Fülle bedeutsamer Anregungen.

Ein anderes Beispiel von dem Einflusse der ursprünglichen Holzkonstruktion auf den Stein kann man bei der Vergleichung der alten persischen Säule mit ihrem noch in Gebrauch befindlichen Vorbild aus Holz wahrnehmen. Persien ist in der Tat ein anderes orientalisches Land, das seit der fernsten Vergangenheit seine Traditionen in der Zeichnung fast ununterbrochen bewahrt hat und als die Quelle der schönsten Typen der ornamentalen Kunst, die die Welt je gesehen hat, bezeichnet werden kann, namentlich in bezug auf drei Hauptformen: farbige und glasierte Ziegel und Backsteine, Töpferei und Gewebe. Nach der wundervollen Dekoration aus glasierten Ziegeln, die man vor einigen Jahren in Susa entdeckt hat und die einen Teil des alten Forums und des alten Palastes von Dareios, welche unter Xerxes' Regierung (485—465 v. Chr.) zerstört wurden, bildeten und von Herrn und Frau Dieulafoy ausgegraben worden sind*), reichen das künstlerische Geschick der Perser in dieser Kunstgattung, ihr Verständnis für ihren Wert und die Behandlung von Farbe und Ornament in eine sehr frühe Zeit zurück.

In dem berühmten Bogenschützenfries, der einen Teil der Wanddekoration dieses Palastes bildete, wiederholen sich die Figuren offen in der Zeichnung, wenn sie auch in dem Muster und den Farben ihrer

*) Vgl. Acropole de Suse, Hachette et Cie., Boulevard St. Germain, Paris.



Persisches Kapitäl in seiner Abhängigkeit von der ursprünglichen Holzkonstruktion.

Kleidung wechseln, und heben sich kräftig von einem Feld in türkisblau ab, das von glasierten Ziegeln gebildet wird, in denen der Fries hergestellt ist. Die Figuren und das Ornament müssen in den noch weichen Ton im Relief modelliert oder gepreßt, in Ziegel zerschnitten und sodann nach Art der Robbiaarbeiten gebrannt und glasiert worden sein; die ganze Komposition ist streng einfach, aber an ihren ursprünglichen Stellen auf den Wänden eines der mächtigen Höfe des Palastes sehr wirkungsvoll, besonders in dem reflektierten Licht unter den vorspringenden Säulenhallen, und würde sehr eindrucksvoll sein und zugleich in ihrer Ruhe vollständig den Charakter des Wandschmucks in Empfindung und Farbe wahren.

Lotuskapitäl, Philae.

Eine solche Komposition von leuchtender Farbe und feinem Detail konnte nur in einem Lande geschaffen werden, das in strahlendes Licht getaucht war. In betreff des genauen Platzes des Frieses an der Wand erheben sich Zweifel. Figuren ähnlichen Maßstabes von assyrischer Arbeit und auch in Persepolis waren nicht viel, wenn überhaupt, über Augenhöhe angebracht.

Fries in farbigen und glasierten Ziegeln, Palast in Susa. Nach der Reproduktion im South Kensington-Museum.

Auf der Kleidung der einen Reihe der Bogenschützen ist, wie man annimmt, die Festung Susa selbst, die auf einem Berge erbaut war, dargestellt.

Sehr interessantes ornamentales Detail befindet sich auf der Kleidung, die eine ausgezeichnete Quelle für die Kenntnis der Ausrüstung der persischen Krieger in jener Zeit abgibt. Wir bemerken auch die Palmblatteinfassung, eine einfache Form, den Typus und Vorläufer einer ganzen Gattung von Randzeichnungen. Die Rosette soll „dem vollerblühten Stern von Bethlehem gleichen, der unter allen Blumen, unter den Gräsern, welche die Ebenen von Susiana und die Tafelländer von Jran (Persien) nach den ersten Regen im zeitigen Frühjahr bedecken, am meisten in die Augen fällt". (Perrot und Chipiez, S. 137.)

Es scheint, als hätten wir hier auch das offenbare Vorbild der maurischen Zinnen vor uns, und zwar dargestellt in den blauen Ziegeln oberhalb der Figuren, die die Vorstellung erwecken, als bewachten sie die Festung.

Die maurische oder arabische Form begegnet uns beständig als eine ornamentale Bekrönung aus geschnitztem Holzwerk und scheint auch die Anregung zu einer mit Variationen auf orientalischen Teppichen, namentlich turkestanischen, vielfach verwendeten ornamentalen Form gegeben zu haben.

Die Behandlung der Zeichnung besitzt die Strenge und Einfachheit der asiatischen ornamentalen Frühkunst und ist der des assyrischen Reliefs verwandt, aber feiner und sorgfältiger ausgeführt und zeigt ein ausgebildeteres Verständnis für Ornament und Farbe.

In der Behandlung des Blau scheinen die Perser stets besonders glücklich gewesen zu sein; ihre späteren Ziegelbauten in der mohammedanischen Zeit

sind wohlbekannt und setzen sich bis in unsere Zeit hinein fort.

Die Vorliebe für Blau und seine Verwendung bei Ziegelbauten und Gefäßen scheint über den ganzen Orient verbreitet gewesen zu sein; der Grund dazu mag in der leichten Verwendbarkeit der Metalloxydfarben zum Brennen gelegen haben, aber sie kann auch auf das gefällige Relief und die Empfindung von Kühle zurückgeführt werden, die eine solche Dekoration dem Auge in von der Sonne bestrahlten Höfen und Innenräumen bietet.

Das alte Nankingblau, das auf dem chinesischen Porzellan in dem sogenannten Weißdornmuster so berühmt ist, wurde von einem der Kaiser als das Himmelsblau beschrieben, das nach dem aus Süden kommenden Regen durch die weißen Wolken hindurch scheint.

In Teppichen erreichte Persien gegen das sechzehnte Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine Höhe der Vollendung in Zeichnung, Farbengebung und Material, die, wie es scheint, weder vorher noch nachher wieder erreicht worden ist. In diesen Werken kommen wir offenbar zu einer ganz verschiedenen und späteren Periode der persischen Geschichte nach dem Einfall der Araber im siebenten Jahrhundert und der Bekehrung des Volkes zum Mohammedanismus, unter dem sich die persische Kunst in so feinen, reichen und schönen Formen entwickelte.

Wahrhaft prächtige Proben der schönsten Typen persischer Teppiche befinden sich jetzt in der staatlichen Sammlung in South Kensington, nachdem die persische Sammlung vor kurzem in den neuen Galerien des kaiserlichen Institute Road sehr vorteilhaft in bezug auf Beleuchtung und Bequemlichkeit des Studiums neu geordnet worden ist.

Der berühmte heilige Teppich aus der Moschee in Ardebil ist vielleicht das schönste Beispiel, obgleich es andere gibt, die erfindungsreicher im Muster, wo nicht zarter in der Zeichnung oder harmonischer in der Farbe sind. Ein merkwürdiges Motiv in dem Muster dieses Teppichs ist eine hängende Lampe, wie sie zur Beleuchtung der Moscheen benutzt wird, mit einem bemalten Glaskörper, die wahrscheinlich an Ketten von der Decke herabhing. Die Lampe wiederholt sich am Ende des Hauptornaments des Teppichspiegels in entgegengesetzten Richtungen.

Die in arabischer Schrift in den Teppich an einem Ende eingewebte Inschrift lautet in Übersetzung folgendermaßen: „Ich habe keine andere Zuflucht in der Welt als deine Schwelle. Mein Haupt hat keinen anderen Schutz als diesen Torweg, das Werk des Sklaven dieses heiligen Platzes, Maksond von Kashan im Jahre 946“ (entsprechend dem Jahre 1540 unserer Zeitrechnung). Wir entnehmen daraus, daß es ein für den Eingang oder Torweg einer Moschee bestimmter Teppich war, und die eingewebten Figuren der Lampen bedeuteten wahrscheinlich die wirklichen Lampen, die zur Beleuchtung des Eingangs zur Moschee an der Decke hingen. So haben sie, trotzdem sie sich in dem Muster eines Teppichs sonderbar ausnehmen, auf diesem einen Teppich eine gewisse Angemessenheit und Bedeutung. Das Feuer war zudem ein heiliges Emblem der alten Perser.

Persien kann als das Land der Gärten, der Wüsten und des strahlendsten Sonnenscheins bezeichnet werden. Größtenteils ist es ein Hochebenenland und wird als ein Klima der Extreme geschildert. „Nirgends auf der bewohnten Erde gibt es einen so scharfen Gegensatz zwischen der Hitze des Mittags und der Kälte der Nächte, zwischen dem braunen kahlen

Der heilige Teppich aus der Moschee von Ardebil.

Felsen und der grünen Wiese, zwischen den schimmernden Farben der natürlichen Ebenen und der völligen Kahlheit der trockenen Wüsten“ (Perrot und Chipiez).

Eine solche Schilderung ist sehr lehrreich. Wir glauben die natürlichen Gründe für die Anziehungskraft und Schönheit der persischen Kunst in den mannigfachen physischen Bedingungen ihres Landes und Klimas zu erblicken.

Die Vorliebe für das Umhegte, Ummauerte und den natürlichen Garten tritt in ihrer Literatur deutlich zutage, und der Einfluß ihrer Flora auf alle Zeichenkünste läßt sich deutlich erkennen.

Die Vorstellung des orientalischen Paradieses ist die eines Gartens. Wir haben sie in der Bibel im Garten Eden — ein umfriedigter Hain oder Park mit einer reichen Fülle von Bäumen und seltenen Blumen, Jagdtieren und Vögeln. Diese Vorstellung kehrt beständig in der persischen Zeichnung wieder. Das eigentliche Schema des typischen Teppichs scheint davon abgeleitet zu sein — ein reich mit verschiedenen Farben geschmücktes Feld, umrahmt von seinen Einfassungen. Das Feld ist häufig offenbar als ein Blumenfeld gedacht, zuweilen erinnert es auch an einen Wald oder an einen Garten mit Fruchtbäumen. Die Vorstellung der grünen Oase für den Wanderer in der Wüste, das anmutige Relief der Farbe und des Schattens grüner Bäume und frischer Blumen, das Rieseln des Wassers, das Vergnügen des Reitens und Jagens, der dunkle Wald voller gefährlicher Tiere — ist dies nicht alles unwiderleglich in der persischen Zeichnung angedeutet?

Dieselbe Empfänglichkeit für Naturschönheit und der Einfluß des Klimas zeigt sich auch bei ihren Dichtern. Der Dichter-Astronom von Persien, Omar

Khayyám, besingt den erwachenden Lenz. Diese Zeit ist auch mit dem Ende einer religiösen Fastenzeit, Ramazan, verbunden, der ungefähr unserer Fastenzeit entspricht.

Omar ladet seinen Leser wie ein echter Dichter ein, herauszukommen, um Begeisterung aus der freien Natur zu schöpfen.

O schlendre mit mir an dem Hag entlang,
Der von der Wüste trennt die Ackerflur,
Wo man die Namen Fürst und Knecht nicht kennt
Und Mahmud Frieden hat auf goldnem Thron.

Der persische Frühling muß ein viel plötzlicheres Hervorbrechen von Leben und Blühen sein, als wir es uns nach unserem zaghaften und kalten Klima vorstellen können. Schon in Italien kommt der Frühling gewöhnlich mit einem Mal mit einer Flut des Blühens sowie einer verschwenderischen Fülle von Blumen und Blüten, und mit ihrer Glut leitet uns die Sonne geradewegs in den Sommer hinüber, ehe man es gewahr wird. Dies gibt uns eine Vorstellung davon, wie es in einem Lande wie Persien sein muß, dem Lande der Rose und der Nachtigall sowie des Weins, den der Dichter Omar begeistert lobt.

Dann ist es auch ein ackerbauendes Land. „Wer einen Pflug führt, tut ein frommes Werk" ist einer der Sprüche der alten Parsenreligion, die auch als ihren Hauptbegriff den beständigen Kampf des Guten gegen das Böse, des Lichtes gegen die Finsternis enthält, der sich in dem Streite Ormuzds und Ahrimans verkörpert.

Der starke und ehrenwerte Landmann bildete in früheren Zeiten das Knochengerüst des Staats und lieferte jene kräftigen Krieger, die die Macht der alten Könige schufen. Und in den politischen Wechselfällen oder Eroberungen, denen Persien im

Verlaufe seiner Geschichte ausgesetzt war, scheint das Volk stets das Vermögen des Wiederemporkommens, das Vermögen, seine Eroberer aufzusaugen, oder vielleicht ein gewisses Zielbewußtsein besessen oder die wesentlichsten Teile seiner alten Glaubenslehren und Überlieferungen, welche die Kunst begünstigt haben, bewahrt zu haben.

Wie weit diese Kunst in der Zeit von Persiens alter Größe als erobernder Macht, in der Zeit von Dareios, als der Palast in Susa gebaut wurde, ursprünglich, wie weit sie von anderen Seiten her beeinflußt, wieviel von Künstlern anderer Nationen beigesteuert war, wird stets mehr oder weniger Sache der Vermutung bleiben; doch werden wir in den Werken von Susa an die assyrische Dekoration und selbst an griechischen und ägyptischen Einfluß erinnert.

Diejenige persische Kunst indessen, die den größten Einfluß auf die benachbarten asiatischen Länder und auch auf Europa ausgeübt hat, entstand seit dem Einfall der Araber und der Bekehrung des Landes zum Islam. Selbst dann jedoch blieben die Perser, trotzdem in der muhammedanischen Kunst die Darstellung von Tieren verboten war, unparteiisch und selbständig; in der persischen Zeichnung wurden die Tiere nach Belieben verwandt, und zwar mit reizvoller dekorativer Wirkung. Man nimmt in der Tat an, daß die persische Kunst in Wahrheit die Quelle der Erfindung vieler Formen sei, die man in der Regel als arabische und indische bezeichnet; diese Formen sind nach Osten und Westen gewandert und haben sich in ihrer neuen Heimat abweichend entwickelt. Die Perser scheinen in vieler Hinsicht in Asien das gewesen zu sein, was die Griechen in Europa waren: sowohl große Benutzer fremder Anregungen als große Neuerer in der Kunst des Zeichnens.

Man mag Elemente, Einflüsse, Formtypen und Behandlungsweise in der persischen Kunst von anderen Ländern und Völkern herleiten, aber man muß den Persern in weit höherem Maße einen Einfluß auf die Kunst anderer Länder zugestehen.

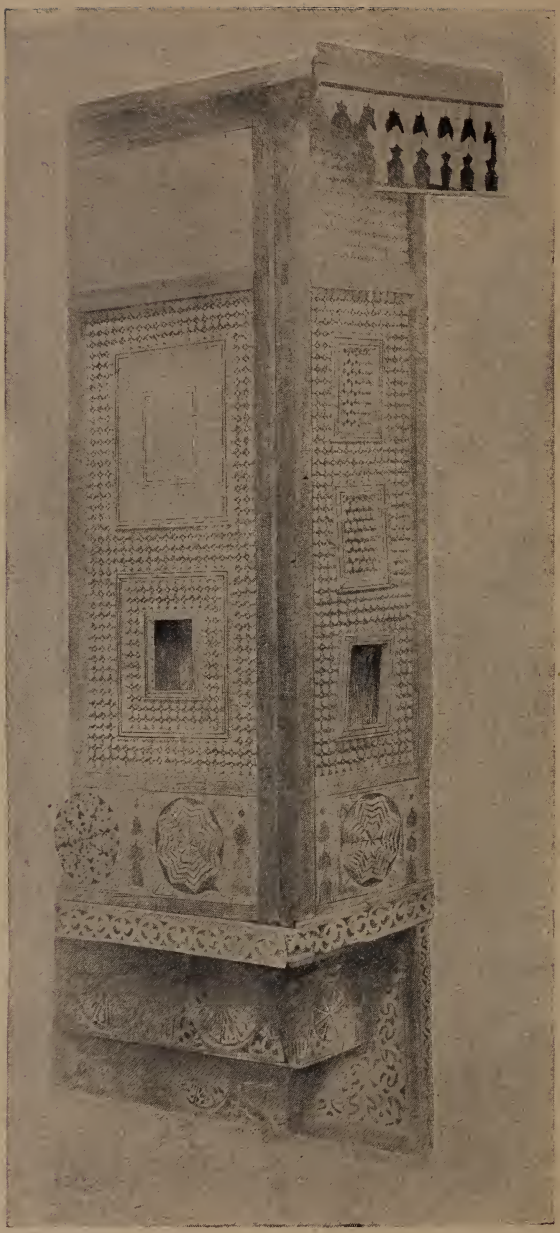
In Indien, das ebenfalls vom Islam überschwemmt und von den Persern kolonisiert wurde, wurde der arabische Kunsttypus in Architektur und Ornamentik ebenfalls heimisch. Hier haben wir wiederum ein sonniges Land. Hier finden wir abermals die Ziegeldekoration in großer Schönheit, die Verwendung leuchtender Farben und verwickelte Zeichnung. Verwickelung in Farbe und Muster ist vielleicht das Hauptkennzeichen der indischen Zeichnung.

Ein Merkmal bei indischen wie bei arabischen Wohnhäusern kann als unmittelbares, zu dekorativen Zwecken verwandtes Ergebnis des fortwährenden Sonnenscheins betrachtet werden — das dem Orient gemeinsam ist — das durchbrochene Schirm- oder Gitterfenster, welches das grelle Licht der Sonne mildert und es in kleine Lichtpunkte zerlegt.

Die reich in Holz geschnitzten überhängenden Fenster, die mit ihren Gitterschirmen so charakteristisch für das Leben in Altkairo und Arabien sind, werden mit Abänderungen in Indien wiederholt und nicht nur in Holz, sondern auch in Stein und Fayence. Einige davon aus Agra befinden sich in dem Indischen Museum. Aber die zierlichsten von allen sind die in der Moschee des Palastes in Ahmedabad, die aus den zartesten und kompliziertesten in Stein geschnittenen Baumzeichnungen bestehen und die Bogenöffnungen ausfüllen. Eines von diesen Fenstern ist hier abgebildet. Es gibt nichts Zarteres oder Schöneres auf dem Gebiet des architektonischen Ornaments.

Bei dem Grabe von Yusuf Schah Cadez in Multan

Arabischer Fensterflügel aus Kairo. South Kensington-Museum. Gezeichnet von W. Cleobury.



finden wir große durchbrochene Schirme in Ziegelbau. Dieses Grab, von dem man eine ausgezeichnete Nachbildung im Indischen Museum erblickt, ist ein schönes Beispiel für Ziegelbau und -dekoration in zweierlei Blau — Türkisblau und Ultramarin — auf einem warmen weißen Grunde. In der leuchtenden Atmosphäre Indiens muß eine solche Färbung auf solcher Fläche unter dem tiefblauen Himmelsgewölbe sehr schön wirken.

Vielleicht ist die Vorliebe für kompliziertes Ornament in indischen geschnittenen und durchbrochenen Arbeiten an Türen, Fensterflügeln und Gittern teilweise auf die Gewißheit zurückzuführen, eine glänzende, bunte, reiche, funkelnde Wirkung in dem breiten und kräftigen Sonnenlicht zu erzielen, wo jedes Tüpfelchen sprach und der Fries oder das Gitterwerk an einer durchbrochenen Öffnung den ganzen Reichtum und die ganze Zartheit einer Spitze besaß.

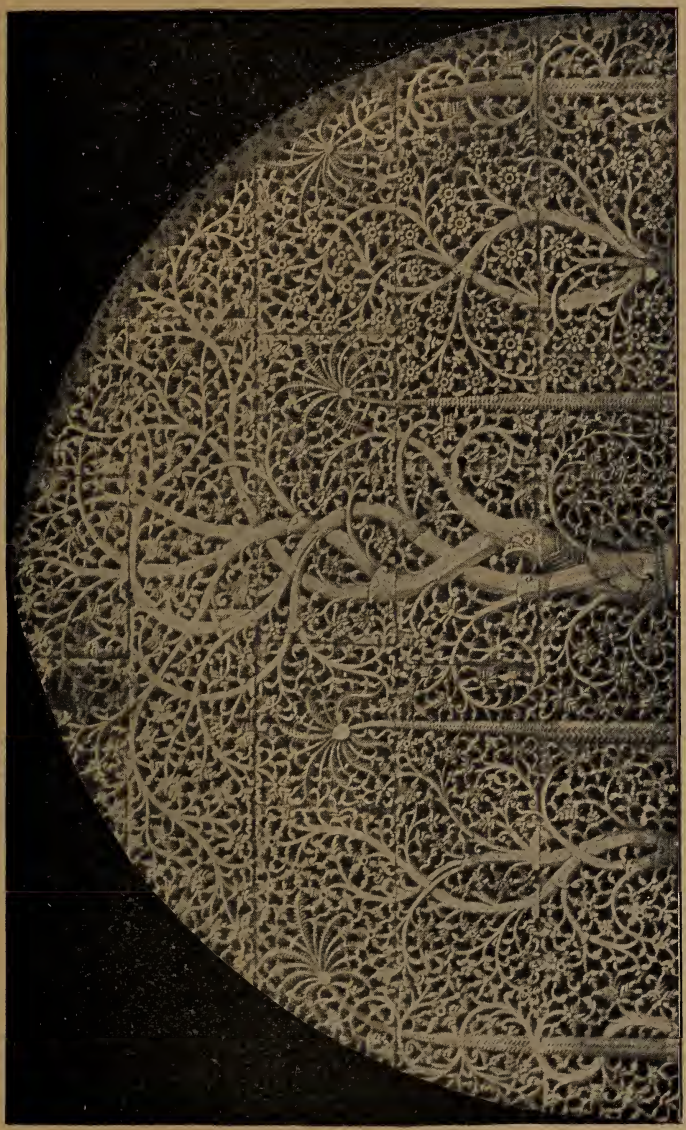
Sodann fand der Mohammedaner in der feierlichen und halbdunklen Pracht des Inneren der Moscheen, gleichviel, ob in Arabien, der Türkei, Persien oder Indien, einen reizvollen Gegensatz und Eindruck für das Auge, während seine religiöse Phantasie und Erregung angefeuert wurden. Vielleicht dasselbe Gefühl, nur noch intensiver, das einen überkommt, wenn man aus dem glänzenden venezianischen Sonnenschein auf der Piazza, den glitzernden Quais und dem Tanze von Licht und Farbe in Venedig in den gedämpften, kühlen und goldenen Schatten der Markuskirche tritt.

Dieser wunderbare Gegensatz von hell und dunkel, von Schimmer und Feierlichkeit, dem Glanze des Sonnenlichts und der Feierlichkeit des Schattens kann nur in den Ländern des Südens und Ostens

voll empfunden werden. Wo die Strahlenfülle des Lichts höher ist, erscheint der Schatten tiefer, und doch ist es ein Schatten, der ganz von Farbe erfüllt ist. Wenn die Sonne untergeht, so scheint in der kurzen Dämmerung alles in ein Meer von leuchtenden Farben und Halbtönen getaucht, die alles verwandeln und verklären. Wir erhalten an den schönsten Sommerabenden in England eine annähernde Vorstellung davon, aber mit einem anderen und im allgemeinen weniger romantischen Hintergrund. Doch dürfte es scheinen, als ob die Klimate, die durch beständigen Sonnenschein und Hitze charakterisiert sind, traditionelle Kunstformen mehr begünstigen als individuelle. Die Sonne, die Spenderin von Leben und Licht, wird übermächtig, allgegenwärtig, und vor ihren überallhin dringenden Strahlen bleibt für die romantische Phantasie kein anderer Zufluchtsort übrig als in Tempeln und Moscheen bei Sonnenauf- oder -untergang oder bei Mondschein. Wir können ein gleichmäßiges und warmes Klima wie in Ägypten, wo in dem Lichte einer klaren und heiteren Atmosphäre alles scharf umrissen ist, in Verbindung mit einem geregelten, geordneten Leben haben wie im Altertum unter einer langen Folge von Dynastien, und wir sehen, wie die Kunst zu einer abgemessenen, nach strenger Methode, Vorbildern und Überlieferung berechneten wird, die nur wenig Raum für individuelles Empfinden läßt.

In Persien finden wir ein Klima voller scharfer Gegensätze, heiße Sonnenglut am Tage und strenge Kälte bei Nacht, grünes Land und Wüste, kahlen Fels und blühende Wiesen dicht nebeneinander, und wir erhalten eine Kunst von wunderbarer Mannigfaltigkeit und Fülle in Farbe und Phantasie.

In Indien erscheint die Erfindung, obgleich verwandt, vielleicht sogar in hohem Maße entlehnt, ge-



Indien. Geschnittenes Steinfenster von der Moschee des Palastes in Ahmedabad

mäßigter, die Kompliziertheit berechneter, der Reichtum mechanischer, und wir finden dies bei einem unselbständigen Volke in einem Lande voll heißeren und längeren Sonnenscheins, das meistenteils wie die alten Ägypter unter jahrhundertelang praktisch unveränderten Bedingungen ein ackerbautreibendes Leben führt.

In Griechenland, das asiatische Elemente in seiner Kunst verschmolz und in sich aufnahm, erblicken wir ein anderes sonniges Land, das aber den Winden und dem deutlichen Wechsel der Jahreszeiten unterworfen ist, ein bergiges, steiniges Land, schön in der Form und am Meere liegend. In der Kunst hat es uns die Vollendung der Figurenskulptur gebracht.

In Italien, mit kaum weniger Sonne, aber durchaus nicht außer dem Bereich der Winterkälte, heftiger Stürme, großer Regengüsse und zeitweiliger Schneefälle, aber größtenteils mit glühender Sommerhitze, die die Typen seiner Architektur entscheidend feststellte, finden wir eine Vereinigung vieler Elemente, ein Land, das auf halbem Wege zwischen Osten und Westen liegt, wo asiatisches Empfinden mit griechischem und römischem, sarazenischem und normannischem, gotisches Empfinden mit dem der Renaissance in unvergleichlichem Reichtum und verschwenderischer Fülle phantasievoller Zeichnung in Architektur, Skulptur, Malerei und der gesamten Gruppe der Kunsthandwerke verschmilzt, die das Land zum glücklichen Jagdgrund für den Künstler, zu einem unerschöpflichen Schatzhause voll Schönheit und Anregung machen.

Wir können dem Wagen der Sonne folgen von dem Lande ihres Aufgangs, Japan, das ein Klima ähnlich dem unseren besitzt, und hier die wunderbare Entwickelung der Handfertigkeit und nachahmender

Spanien. Teil der Alhambra. Gezeichnet von Gustave Doré.

Geschicklichkeit bei allen Arten von Handwerken wahrnehmen, die infolge eines gewissen grotesken Wesens und eines naturalistischen Impressionismus Einfluß besitzen, oder zu seinem großen Feinde China wandern und etwas von denselben Tendenzen und Entwickelungsstufen seiner Kunst bemerken, die gleichsam auf der Stufe eines engen Herkommens stehen geblieben ist — oder westlich an den südlichen Küsten des blauen Mittelländischen Meeres entlang den Fußstapfen der Mauren folgen und den wundervoll schmuckreichen, aber etwas gefühlsleeren Glanz ihrer Kunst in Spanien betrachten: die vergoldete Pracht der Alhambra, mit ihren schimmernden überhängenden Decken, die nach der Ansicht einiger Forscher in erster Linie von Persien entlehnt ist, und die wunderbare in Edelsteinfeuer funkelnde und komplizierte Phantasie ihres Ornaments mit seinen stets wiederkehrenden Sternformen und krummsäbelähnlichen Schnörkeln.

Wenden wir uns dann nordwärts nach Frankreich, mit der einen Hand den sonnigen Süden berührend und mit der anderen in den nebelgrauen englischen Kanal tauchend, so werden wir zum Teil dieselben Elemente finden, aber in sehr verschiedener Mischung mit einem sehr abweichenden Kunstcharakter. Kalt in der Farbe, tadellos in der Form, von glänzender Handfertigkeit, scharfsinnig, dramatisch bewegt, immer versuchend, forschend und wie die alten Griechen, nach Neuem verlangend.

Setzen wir unsere Wanderung nordwärts fort, so können wir in Flandern und Holland Halt machen und beobachten, wie eng ihre Kunstformen mit den örtlichen Bedingungen ihres Lebens und Klimas zusammenhängen, wie sich dies namentlich in der Kunst vergangener Tage zeigt — die Gemälde aus dem

Leben der reichen flämischen Bürger aus dem Mittelalter, der Ritter und Damen mit einer gewissen Strenge und Steifheit des Benehmens, von seiten eines tatkräftigen und doch geduldigen Volks an den Kampf mit Schwierigkeiten gewöhnt, stolz, aber fromm, eingenommen für Behaglichkeit und Bequemlichkeit,

Altes Haus in Turnow aus dem Jahre 1816.

wohlgekleidet in Sammet und reichen Pelzen gegen ein nördliches Klima.

Deutschland würde ähnliches von seiner Kunst zu berichten wissen, nur mit schärferer Betonung des Kriegerischen und Religiösen, mehr Phantasie und Schwermut, mit einem wild grotesken Element, das seinen mannigfaltigeren Bedingungen von Klima und Landschaft entspricht. Die letztere Eigenheit zeigt

sich noch schärfer in den alten böhmischen Städten ausgeprägt. Die beiden hier abgebildeten Skizzen geben einige der architektonischen Eigentümlichkeiten von städtischen und ländlichen Wohnungen wieder.

Nach einer solchen Reise werden wir ohne Zweifel froh sein, wieder nach Hause in unser veränderliches

Straße in Eger.

und wechselndes Klima zurückkehren zu können, und, wenn wir behaglich am Kamine sitzen, daran denken, wie sehr die Eigentümlichkeiten unserer heimischen Kunst auch von dem Einflusse des beständigen Wechsels von Sonnenschein und bewölktem Himmel, von Sturm und Ruhe, von Hitze und Kälte, von dem veränderlichen Frühling, dem kurzen Sommer, dem langen unbeständigen Winter, unserem Nebel

und Regen (der uns unsere grünen Wälder und Wiesen schenkt), von unseren stürmischen und gefährlichen Küsten abhängen. Wir können auch daran denken, ob sich diese Einflüsse nicht auch in unserer Kunst zeigen: die Liebe zu Häuslichkeit und behaglicher Wohnungsausstattung, die durch warme und gemischte, aber unauffällige Farbe, kleine Muster, Niedlichkeit und Zierlichkeit gekennzeichnet wird, die Liebe zu Tieren und Blumen, zur freien Natur und zur See. Kann man nicht sagen, dies seien die Eigentümlichkeiten, die unsere malerische Kunst zweifellos darstellt? Da unsere Architektur fremde Vorbilder verschmäht und die Erfordernisse eines wechselnden Klimas berücksichtigen muß, sind unsere Häuser durchgängig mehr zum Bewohnen als zum Betrachten erbaut, und da die Farben im Inneren oft das verschiedene Grün, Braun und Rot unserer Landschaft wiederholen — wie unsere Muster und Stoffe an die blumigen Gärten und Wiesen erinnern, hat man sie vielleicht mehr gewählt, um ruhig in ihrer Umgebung zu leben, als um Streitfragen aufzuwerfen oder ein Beispiel zur Grammatik des Ornaments beizubringen.

SECHSTES KAPITEL: DER EINFLUSS DER NATIONALITÄT IN DER ZEICHNUNG. // //

6. Kapitel. Der Einfluß der Nationalität in der Zeichnung.

Jene persönlichen Neigungen und Eigenheiten, die jeder von uns besitzt, jene Verschiedenheiten in Natur und Beschaffenheit der Auffassung, die unseren Farben- und Formensinn beeinflussen, die den Grund für jene Abweichungen in der Behandlung der Wiedergabe derselben Gegenstände durch verschiedene Personen in Zeichnung oder Linienkunst abgeben, worauf beruhen sie und woher stammen sie? Sie gehören zu dem innersten Wesen unseres Geistes und Körpers, sie entziehen sich unserer Herrschaft und oft beinahe unserem Bewußtsein. Sie gehören vielleicht ebenso sehr unseren Ahnen und Voreltern als uns selbst an und sind in den abgebrochenen Erinnerungen unserer alten Familiengeschichten zerstreut; wir können nur sagen, daß gewisse Formen und Farben unserem Auge so und so erscheinen, daß uns die einen besser gefallen als die anderen — weil wir so beschaffen sind.

Solche Anzeichen von Charaktereigentümlichkeiten und Neigungen werden gewöhnlich, wo sichere Zeugnisse und Urkunden vorhanden sind, auf die Nationalität oder das Nationalitätengemisch, dem wir unseren Ursprung verdanken, zurückgeführt. Wir

schreiben z. B. gewisse Phantasiefähigkeiten unserer keltischen Abstammung, gewisse berechnende und analytische Anlagen teutonischen Quellen zu, während wir uns als Mischvolk Angelsachsen nennen und als solche für namentlich durch praktische Begabung hervorragend gelten, indem sich der Nationalitätstypus im Verlauf der Zeit durch die sich häufende Einwirkung solcher kleinen individuellen Charakterzüge gebildet hat — ungefähr wie sich große geologische Ablagerungen, wie sich unsere Kalkberge durch die allmähliche Anhäufung und Ansammlung von winzigen Schalen noch winzigerer Meeresgeschöpfe gebildet haben.

Diese typischen Nationalitätscharakterzüge in der Kunst — diese Vorliebe für gewisse Besonderheiten in Farbe, Form, Muster, Behandlung, Empfindung, Auffassung, haben ihre Spuren in der Kunstgeschichte hinterlassen, die in der Tat schließlich zu der einzigen Geschichte der Volksstämme wird — zur einzigen Kunde, die uns von Völkern übriggeblieben ist, um uns von ihrem Familienleben, ihren Hoffnungen und Befürchtungen, ihren Kämpfen und Bestrebungen zu erzählen, so daß ein Stückchen Wandmalerei, ein Bruchstück einer behauenen Platte, eine Scherbe eines zerbrochenen Gefäßes, eine Bronzewaffe oder ein Edelstein im Lauf der Zeit bedeutungsvoll werden — beredte Zeugnisse für das Leben von Völkern und Staaten, die längst von dem Triebsande der Zeit verschüttet sind.

Der Wunsch, Kunde zu übermitteln und zu verewigen, scheint die ersten Anfänge des künstlerischen Triebes bei allen Völkern angespornt zu haben, und man kann in der Tat sagen, daß er jetzt noch ein lebendiger Faktor und ein lebendiges Motiv in der künstlerischen Hervorbringung ist.

Jeder Volksstamm sucht in der Kunst ein Bild von sich selbst (wie jeder einzelne ein Porträt wünscht) und strebt danach, in unvergänglicher Form das Gepräge seines Lebens und seine teuersten Ideen oder Ideale niederzulegen. So hinterließ der vorgeschichtliche Jäger die Bilder der Tiere, die er jagte, und seine Jagderinnerungen, eingegraben in Knochen, glatte Schieferstücke und andere Steine, beinahe wie die assyrischen Könige, nur in sorgfältigerer Ausführung, da ihnen die Hilfsmittel einer hohen Kultur zur Verfügung standen, es liebten, auf skulpierten Platten ihre Paläste, ihre Tapferkeit im Kriege und auf der Jagd darzustellen, namentlich als Löwenjäger und -töter, obgleich in ihrem Falle die Löwenjagd auf kostspieligere und modernere Art betrieben wurde, indem die Tiere in eigens dazu bestimmte Einfriedigungen getrieben und losgelassen wurden, um vom Könige und seinen Mannen getötet zu werden — ein Verfahren, wie es im allgemeinen der tyrannischen und grausamen Handlungsweise von Despoten entspricht. Doch war ohne Zweifel noch bedeutend mehr Wagnis und Gefahr damit verbunden als bei einem modernen Treiben auf Fasanen, wo man nur Gefahr läuft, durch des Nachbars Flinte angeschossen zu werden.

Sicher besteht der allgemeine Zug der in der altasiatischen Kunst erzählten Geschichte in kriegerischen Triumphen, in der Überwindung des Schwachen durch den Starken, der Verherrlichung von kämpfenden Königen und Helden, von Städtebelagerungen und der Hinwegführung von Gefangenen und Beute. Hätte dieser erobernde Geist gefehlt, wäre jeder Zweig der großen menschlichen Familie innerhalb seiner ursprünglichen Grenzen geblieben, so hätte ihre Kunst schärfere und bestimmter ausgeprägte

Gegensätze aufgewiesen, weil sie einfacher in ihrem Wesen geblieben wäre. Es ist der ruhelose, erforschende, erobernde, erwerbende Geist, der ursprünglich gesonderte Elemente vermengt und untereinander mischt — man kann ihn mit dem Sturmwinde vergleichen, der die geflügelten Samenkörner der Zeichnung überallhin verstreut und dadurch, daß er sie auf neuen Boden trägt, neue Abarten hervorbringt.

Es ist natürlich schwierig, die streng nationalen Charakterzüge in der Kunst vollständig von denjenigen starken Einflüssen getrennt zu halten, die in der Tat, wie man mit Recht sagen kann, bei ihrer Bildung mitgewirkt haben — dem Einflusse des Klimas, der Sitten und der heimischen Rohstoffe, den wir schon oben berührt haben. Jetzt scheint das rein menschliche Element zur Geltung zu gelangen, und die endgültige Form, die die Kunst unter einem Volke annimmt, muß den Stempel sowohl der individuellen Auswahl als des Gesamtempfindens und des klimatischen Einflusses tragen.

In den ältesten Gesellschaften tritt jedoch der individuelle Einfluß hinter den der Gesamtheit des Stammes zurück. Die Kunstformen sind eher typisch und symbolisch als nachahmend oder graphisch. Die großen asiatischen Völker des Altertums nahmen, nach den Überresten ihrer Denkmäler, der Paläste ihrer Könige, ihrer Tempel und Gräber zu urteilen, bestimmte typische Darstellungsweisen an, die bei den alten Ägyptern in Verbindung mit einem streng geregelten und sorgfältig geordneten sozialen Dasein unter der Herrschaft eines ausgebildeten religiösen und gottesdienstlichen Systems in den Hieroglyphen zu tatsächlichen Formen der Sprache und Überlieferung wurden. Sie bestanden aus gewissen abstrakten Darstellungen von vertrauten Formen und

Figuren, die, in eine Art von Kartusche eingeschlossen, in Steinwände eingehauen oder auf Ton gepreßt und mit Farbe ausgefüllt wurden.

Die Lotusblume diente als Symbol für die jährliche Überschwemmung des Nil (zur Zeit der Sommersonnenwende), die für die Ägypter eine so große Bedeutung besitzt; der Widder und die Sonne waren Sinnbilder für Amru-Ra, den König sämtlicher Götter, andere Tiere mit und ohne Flügel, die Katze, der Hund, der Sperber für die Erde, der Roßkäfer (Skarabäus) für die schöpferische Kraft, die Erzeugung und Fortpflanzung des Lebens, die Schlange für die Unendlichkeit der Zeit usw., und selbst verschieden angeordnete Linien, die Zickzacklinie für Wasser, der Kreis, das Viereck, die Wellenlinie, die Spirale, das Labyrinth usw. bezeichneten die göttlichen und im geheimen wirkenden Kräfte der Natur.

Solche in Kartuschen eingeschlossene und bald horizontal, bald vertikal zusammengestellte Formen bildeten an sich eine wirksame Wanddekoration. Eine wunderbare Höhe abstrakter, aber genauer Charakterisierung natürlicher Formen war durch sehr einfache Mittel in diesem Schreiben mittels bildlicher Darstellung erreicht. Die Vögel besonders waren wegen ihrer Naturtreue bemerkenswert. Jeder Gegenstand mußte klar bezeichnet werden, damit er sofort leicht erkannt und entziffert werden konnte. Die Profilansicht eines Gegenstandes ist stets die charakteristischste und typischste und eignet sich am besten für ein System der Darstellung, bei dem alle Gegenstände sich auf derselben Fläche befinden. So hält sich der hieroglyphische Künstler streng an das Profil.

Vorliebe für typische Formen, festumgrenzte Umrisse und Massen, leichte und lebhafte Farbengebung

ist für die altägyptische Kunst durchgängig charakteristisch, selbst wenn, wie während der achtzehnten und neunzehnten Dynastie, ein freierer Stil und stärkerer Naturalismus in ihren Porträtskulpturen und Wandmalereien zutage tritt.

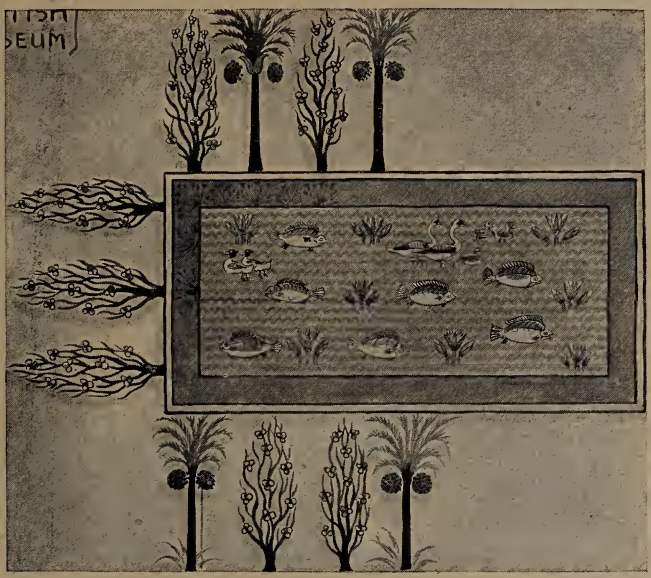
Ägyptische Hieroglyphen. Grab von Beni-Hassan. 19. Dynastie.

Die Vorliebe für Klarheit des Risses und ihre Kunstauffassung scheinen, wie es in der Natur einer dekorativen Berichterstattung liegt, ihren klaren Ausdruck in ihrer Darstellungsweise gefunden zu haben. Z. B. beim Malen eines mit Opfergaben bedeckten Altars geben sie die Altarfront in ihrer natürlichen Erhebung, aber die Opfergaben sind, damit jede einzelne in ihrer Profilzeichnung sichtbar werde, im Grundrisse angeordnet. Auf diese Weise können wir sagen, daß ihre Berichte Gemälde waren und ihre Gemälde Berichte.

Im Britischen Museum befindet sich ein Wandgemälde, das einen von Bäumen umgebenen Fischweiher oder -teich in einem Garten darstellt. Das eingeschlossene Wasser ist mit einer lichten hellblauen Tönung wiedergegeben mit horizontalen Zickzacklinien, die in einer anderen Farbe hineingezeichnet sind.

Altar mit Opfergaben. Ägyptische Wandmalerei. Theben.

Lotusblumen und -knospen erheben sich senkrecht auf ihm, und an seiner Oberfläche sind Enten und Fische im Profil gemalt. Die Bäume sind oben und an den Seiten mit ihren Stämmen von dem Rande des Weihers entspringend gemalt, während die Reihe unten mit ihren Gipfeln gegen das Wasser zu wächst und die Reihe an jeder Seite nach außen. Das



Ägyptische Wandmalerei, Britisches Museum.

Ganze bildet ein sehr hübsches Ornamentstück und würde sich als Stickerei in der Mitte eines Tischtuchs gut ausnehmen oder sich für die Behandlung eines Mosaikbodens eignen. Bemerkenswert ist die Art und Weise, in der die Bäume abwechseln (Apfelbäume und Dattelpalmen), und die Gruppierung der Enten und Fische, die mit Lotusblumen abwechseln. Das Bild ist ohne Vorzeichnung unmittelbar mit dem Pinsel auf die weiße Tünche gemalt.

Assyrischer Lebensbaum

In der ornamentalen Behandlung von Baumformen scheinen sich alle orientalischen Völker ausgezeichnet zu haben. Bäume haben stets in Verbindung mit dem religiösen Glauben gestanden und

Assyrisches Basrelief. Stück einer Pflasterung. Britisches Museum.

haben eine mystische und symbolische Bedeutung besessen, wie der Baum des Gartens Eden im ersten Buch Mosis, der Baum des Lebens, und der verhängnisvolle Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen. Bäume waren zudem des Menschen erstes Obdach und erste Wohnung; kein Wunder, daß ein Volk,

das von baumbewohnenden Ahnen abstammte, sie verehrte und heilig hielt.

Es ist interessant, diese ägyptische Wiedergabe der Dattelpalme mit einer assyrischen Wiedergabe desselben Baumes zu vergleichen, obgleich der letztere skulpiert ist, oder auch mit der griechisch-römischen Darstellung an dem Hause des Ikarios. Der typische und heilige Baum bei den Assyrern war

Assyrisches Basrelief. Britisches Museum.

jedoch der Lebensbaum, der bei ihnen zu einer besonderen Ornamentform wurde. In ihm glauben wir auch die ursprüngliche Form eines Ornamenttypus zu erblicken, der in der Kunst aller asiatischen Völker beständig wiederkehrt und der augenscheinlich von ihnen selbst oder von anderen aus Asien nach Europa gebracht wurde; in Werken aus der Zeit der Perser, Griechen, Römer und der Renaissance erscheint er in allen Abarten und ist ein typisches horizontales Randmotiv bis auf unsere Tage geblieben.

Der Lotus erscheint auf skulpierten assyrischen Pflasterungen an der Außenkante wieder, wobei die offenen Blüten mit Knospen abwechseln, wie bei ägyptischen Werken. Sodann haben wir ein anderes typisches und beständig wiederkehrendes Randmotiv in der Rosette, die eine reiche und prächtige Wirkung hat, wenn sie dicht gefüllt ist. Ferner kommt die Palmette oder der Lebensbaum in Betracht, während

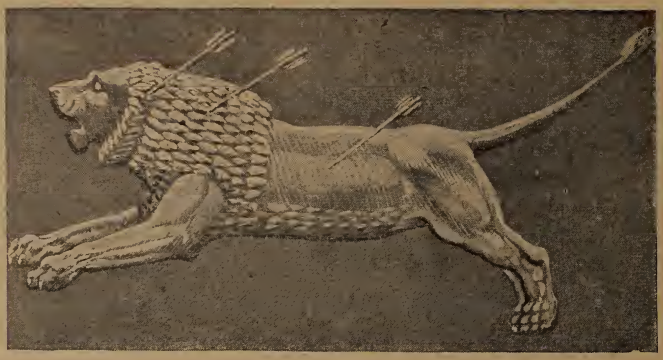
Assyrisches Basrelief. Britisches Museum.

die mittlere Füllung, ein von einer sechsblättrigen Blumenform gebildetes Netzwerk, wiederum an den vermeintlichen Gewebsursprung des ornamentalen Motivs überhaupt, den ich oben erwähnt habe, erinnert.

Andere interessante und charakteristische Wiedergaben von Blumen und Bäumen in Basrelief finden sich auf den assyrischen Alabasterplatten, die man als Wanddekorationen benutzte, z. B. solche, die den Weinstock, den Feigenbaum, die Lilie und das hier

dargestellte Maßliebchen wiedergeben, deren Behandlung im allgemeinen nicht nur wegen der Vereinigung großer Ausdrucksfähigkeit und Kraft der Handlung mit einer sehr deutlich zutage tretenden formali-

Assur Beni Pal. Assyrische Löwen aus dem Britischen Museum.



sierenden, ornamentalen und typischen Behandlung der Form, sondern auch wegen der großen Feinheit der Ziselierung bemerkenswert ist; auf einer Platte befindet sich die kleine Figur eines Königs auf seinem

Assur Beni Pal.

Wagen eingeschlossen in eine größere Arbeit, die beinahe so fein geschnitten ist wie eine Gemme oder ein Siegel. Als Beispiel für die ornamentale Behandlung der für diese assyrischen oder semitischen Skulpturen so charakteristischen Tierformen ist die Art zu

Löwe, früher auf dem Außengeländer des Britischen Museums stehend. Modelliert von Alfred Stevens und in Eisen gegossen.

nennen, in welcher die Löwen ausgearbeitet, die Massen der Mähnenhaare sorgfältig geordnet und ornamental gezeichnet, die Muskellinien des Antlitzes auf dieselbe ornamentale Weise hervorgehoben sind. Das Ergebnis ist ein typischer Löwe, stattlich, monumental, plastisch dekorativ wirkend, aber keineswegs der Kraft der Haltung, des Charakters, der Stärke entbehrend.

Nichts kann in Geist und Stil weiter von der herkömmlichen modernen Behandlung des europäischen Bildhauers abweichen. Der Assyrer erfaßte den wesentlichen Charakter des Löwen, stellte ihn aber in typischer und ornamentaler Weise dar. Der moderne Engländer, Franzose, Deutsche oder Italiener sucht in der Regel nach einem Naturalismus, der sich von den Bedingungen des Materials loszumachen strebt; er sucht in höherem Maße nach zufälligen als nach wesentlichen Merkmalen, und in seiner Abneigung gegen den Formalismus bemüht er sich, die Haarmassen und die Mähne zu behandeln, als führte er eher den Pinsel des Malers als den Meißel des Bildhauers — obgleich er sein Werk in der Regel erst in Ton modelliert, bevor er es in Stein haut. Das Ergebnis ist der Verlust von Würde, typischem Charakter und monumentalem Erfinden. Alfred Stevens bemerkte die Wichtigkeit eines gewissen Formalismus, und sein kleiner Löwe auf dem Tragebalken des äußeren Geländers am Britischen Museum hat, soviel ich weiß, in der modernen Kunst nicht seinesgleichen.*)

Während sich das hellenische Volk, die Griechen, deren Kunst einen solchen Einfluß auf die der Neuzeit

---

*) Aus einem unerklärlichen Grunde sind diese Löwen entfernt und die Londoner Bevölkerung vielleicht des schönsten Exemplars monumentaler Kunst beraubt worden.

besessen hat und noch besitzt, in ihrer archaischen Zeit in der Behandlungsweise und der Verwendung des Ornaments wenig von den asiatischen Völkern, den Assyrern, Ägyptern und Persern, unterschieden,

Griechische Stele oder Kopfstein.

von denen allen sie die Elemente zu verschmelzen und sich anzupassen schienen, entwickelten sie allmählich einen freieren Stil und brachten die menschliche Figur, weil sie niemals ihren monumentalen Sinn in der Skulptur verloren, in der Plastik zum höchsten Gipfel der Vollendung. Ihre Erfindungsgabe in rein orna-

mentalen Formen trat nicht besonders hervor; auch war sie nicht nötig, da sie die menschliche Figur als das Hauptmotiv in der Dekoration betrachteten. Ihre

Indischer Flammenkreis oder Heiligenschein.

leitenden ornamentalen Typen können auf asiatische Vorbilder zurückgeführt werden — z. B. die Palmette und die Rosette.

Im besonderen können sie vielleicht auf die Ent-

wickelung der Volute und des Anthemions aus deren ursprünglichen Vorbildern Anspruch erheben.

Dieser letztere Ornamenttypus, der von den Griechen so allgemein als Spitze oder Bekrönung auf ihren senkrechten obeliskähnlichen Grabsteinen oder Stelen oder zur Krönung der Giebelwinkel ihrer Tempel verwendet wurde, erinnert in seiner allgemeinen Form an eine Flamme oder ein Paar Fittiche.

Persische Granatäpfelformen. Von einem Ziegenhaarteppich. South Kensington-Museum.

Es ist beachtenswert, daß uns eine ähnliche Form, die in den Einzelheiten mit großer Mannigfaltigkeit behandelt wird, als ein Strahlenkranz oder Nimbus hinter buddhistischen Bildern, die im alten Indien, Japan und Birma angefertigt wurden, begegnet, oft in geschnitztem Holz und vergoldetem Metall oder Bronze, auf mannigfaltige Weise durchbrochen und verziert — mitunter an Laubbäume erinnernd, aber im allgemeinen in ihren Hauptlinien von einem Zentrum ausstrahlend wie das Anthemion. Die Flamme war bei vielen alten Völkern ein heiliges Symbol, und sie bleibt bei uns das passende Emblem der Begeisterung.

Der vergoldete mandelförmige Strahlenkranz, der die Gestalten der Jungfrau und Christi in der gotischen Malerei und Skulptur umgibt, scheint eine andere Form desselben Emblems zu sein, und in der persischen monumentalen Zeichnung, ja man kann sagen, in allen mohammedanischen Ländern, gibt es eine ähnliche Form, die beständig unter großer Mannigfaltigkeit der Behandlung wiederkehrt. Sie erscheint gewöhnlich als eine Art von Frucht oder vielblättriger Blume oder als Zusammensetzung von Blume und Frucht und kommt in der gesamten persischen und orientalischen Ornamentzeichnung häufig vor. Ich bin geneigt, zu glauben, daß sie ursprünglich eine religiöse Bedeutung hatte, die mit dem Feuer oder Leben zusammenhing, weil die Schönheit ihres Umrisses und ihre Verwendbarkeit bei Dekorationen aller Art genügten, sie beizubehalten, selbst wenn der ursprüngliche Gedanke verloren gegangen war. Wenn die Perser sie erfanden, so mögen sie auf ihre eigene ursprüngliche Feueranbetung zurückgegriffen haben, während sie bei den Arabern und überall, wo der

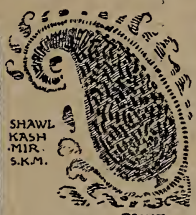
Keltisch. Von einem Kreuz in Campbelltown. Argyllshire.

CYPRESS TREE OR TREE OF LIFE (HOM) PERSIAN EMBROIDERED HANGING BOKHARA. S.K.M.

PALMETTE BORDER ANCIENT PERSIAN FORM PALACE OF SUSA.

PALMETTE RAYED FLOWER OR TREE OF LIFE OLD PERSIAN GOLD THREAD EMBROIDERY

WOVEN SILK S.K.M. BALACHAR



SHAWL KASHMIR S.K.M.

PRINT LUCKNOW S.K.M.

VARIETIES OF THE PALMETTE FORM IN INDIAN WORK

PEONY PLUM BLOSSOM & BUTTERFLY CHINESE EMBROIDERY

Typische ornamentale Formen in persischen, indischen und chinesischen Zeichnungen.

Islam war, noch das prophetische Feuer bedeuten würde; sicher wird sie allgemein in dem Ornament mohammedanischer Länder vorgefunden. Wir können sie bis zu ihrer ursprünglichen Form in dem assyrischen Lebensbaum zurückverfolgen und finden sie in persischen Arbeiten in der endgültigen Form des Granatapfels innerhalb der strahlenförmigen Blätter. Die Form der Strahlenblume oder des Strahlenblattes erscheint in merkwürdiger Weise auf einem alten keltischen Kreuz in Argyllshire wieder, und zwar in Verbindung mit dem charakteristischen geknoteten Flechtwerk, einer Art von Baumform, die eine in den Stein gehauene Füllung darstellt und die Spitze des Kreuzes bildet.

Welches Volk sich auch ihrer Erfindung oder ersten wirksamen Anwendung rühmen mag, sie spricht jetzt allgemein zu dem ornamentalen Sinne und ist das gemeinsame Eigentum der Zeichner geworden, die sich gewöhnlich nicht mit der Frage quälen, ob sie eine Frucht vom Lebensbaume oder heiliges Feuer von einem unbekannten Herde entnommen haben, solange sie einen Raum in wirksamer Weise ausfüllen oder eine anziehende und passende Zeichnung anfertigen können.

Eine andere Form, die jetzt nicht minder allgemein ist, ist wahrscheinlich persischen Ursprungs, obgleich sie in Indien eine feste Heimat gefunden hat — ich meine die als indische Palmette bekannte, die den Zeichnern für gedruckte Kalikogewebe in Manchester so geläufig ist.

Herr Purdon Clarke hat mir mitgeteilt, daß diese Palmenform Glück und Segen oder Kundgebung von Wohlwollen irgend einer Art bedeutet. Dies entspricht der symbolischen Bedeutung der Palme in der Bibel, da sie von gütigen und heiligen Personen und Engeln

Arabische geschnitzte Kanzel mit eingelegter Arbeit aus dem 14. Jahrh., Kairo. South Kensington-Museum. Gezeichnet von W. Cleobury.

getragen wird. Hierin würde ein symbolischer Grund für ihre Langlebigkeit im Ornament liegen, da sie sich natürlich einem orientalischen Volke in einem sonnenverbrannten Lande von selbst darbot, dem die Vorstellung schattiger Palmen stets angenehm war. Aber unabhängig davon, hier spricht auch die Schönheit der Umrisse zu dem Zeichner. Er verwertet sie in einem Muster wegen ihrer anmutigen Masse, wegen ihrer kühnen und zierlichen Kurven, wegen ihrer Bedeutung als umschließende Form für kleine Blumenzusammenstellungen.

Von den persischen und indischen Zeichnern mit ihrem gewählten und feinen Sinn für ornamentale Wirkung, mit ihrer Leidenschaft für sorgfältig verschlungene Arbeit wurde eine solche Form bis zu ihrer äußersten Leistungsfähigkeit ausgenutzt, sowohl für das Herstellen des Gleichgewichts und die Anbringung von Massen auf blumengeschmückten Feldern als auch für Einfassungen für kleinere Musterfelder, während die überquellende Flora ihrer Frühlingsblumen in einem neuen, übertragenen Dasein in ihren reichgemusterten gedruckten und gewebten Stoffen und in dem plastischen Ornament ihrer Wohnungen Verwendung fand.

Der Einfluß der mohammedanischen Religion auf das arabische Ornament wies ferner durch das Verbot der Darstellung lebender Formen der Geschicklichkeit und Erfindungsgabe der arabischen und orientalischen Zeichner eine reine ornamentale Richtung an, und als Ergebnis erhalten wir höchst sorgfältig ausgearbeitete Muster, entweder rein geometrischer Natur oder zur Ausfüllung der Zwischenräume eines geometrischen Netzwerkes in eingelegter, geschnitzter und durchbrochener Arbeit. Diese Muster von der Kanzel einer Moschee in Kairo, jetzt im Kensington-

Arabische geschnitzte Kanzel mit eingelegter Arbeit aus dem vierzehnten Jahrhundert, Kairo. South Kensington-Museum. Gezeichnet von W. Cleobury.

museum, einem Werke des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts, zeigen, wie schön und zierlich das arabische Ornament sich entwickelte. Wir können die durch das Schneiden von Linien gebildete Sternform erkennen. Der Stern ist ein Sinnbild der Gottheit (Allah).

Die Hochebenen und Abhänge des Himalaya, der die nördliche Gebirgsgrenze von Indien bildet, gelten als die Wiege jenes großen, wandernden, kolonisierenden, anpassenden, forschenden und organisierenden Volksstamms, der Arier, von denen wir westlichen Völker nach der reinen Theorie entsprungen sind, uns über die Welt verbreitet und in den verschiedenen Ländern und Himmelsstrichen ansässig gemacht haben. Der Stamm hat sich in Sprache, Sitten und Kunstformen tief gespalten, und dennoch stoßen wir bei seinen einzelnen Gliedern durchgängig vielmehr auf Verschiedenheiten in Ähnlichkeiten oder auf Ähnlichkeiten in Verschiedenheiten.

Lateiner, Teutonen, Kelten weisen große Unterschiede in Geist und Gestalt auf, aber vielleicht sind die Beziehungen zahlreicher als die Unterschiede. Wenn wir sehen, wie sehr sich Glieder derselben Familie voneinander in Geschmack und Gewohnheit unterscheiden, können wir uns wundern, daß die Glieder der größeren Familie der Menschheit unter verschiedenem Himmel und verschiedenen Lebensbedingungen so verschieden an Geschmack und Gewohnheit sind?

Wenden wir uns weiter nach Osten, so erscheint der Unterschied größer, die Kluft breiter. Der mongolische Volksstamm erscheint weiter von uns entfernt und erweckt die Vorstellung von einem höheren Altertum. Seine geographische Abgelegenheit und sein starres Festhalten an seinen alten Sitten scheint eine

mehr oder weniger tiefe Kluft zwischen ihm und den Völkern des Westens gerissen zu haben, und auch in den Formen der Kunst gibt es einen entsprechenden Gegensatz. Sie ist uns vertraut, und doch bleibt sie uns fremd, sie ist beständig bei uns eingeführt worden und hat mehr als einmal europäische Gewohnheiten im dekorativen Zeichnen beeinflußt wie im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert bei den Holländern und im vergangenen Jahrhundert in England in dem Chippendalegerät und -porzellan, während China seinen Namen der feineren Ware des modernen Töpfers gegeben hat, deren Geheimnis es ihn gelehrt hat. Bis zum heutigen Tage bleibt das Weidenmuster in blau auf Schüsseln und Tellern mit seiner chinesischen Schrift, Szenerie und seinen chinesischen Personen ein populäres Muster und ist von dem englischen Übersetzer in wunderbar geringem Maße abgeändert worden. Sämtliche typischen Charakterzüge finden sich in seinen Details, das typische chinesische Haus mit seinem ersten Stockwerke aus Stein, mit seinen Bambusgittern und seinem zierlich geschweiften Ziegeldach. Der chinesische Drache bleibt eine besondere Art, beeinflußt hier und da die Form der mythischen Tiere in der Zeichnung anderer Völker wie der Perser und Inder, bleibt aber ebenso charakteristisch chinesisch wie die Pagode.

Die Vorliebe für gitterartige Hintergründe und diagonale Risse für Blumenzeichnungen ist ein sehr deutlich hervortretender Zug bei dem chinesischen Zeichner und erinnert an die heimischen phantastischen und geistreichen Bambuskonstruktionen in dem Aufbau und den Füllungen der Wohnhäuser und Tempel, beherrscht durch jene hervorstechende Vorliebe für Zierlichkeit und Seltsamkeit, die einen Teil des künstlerischen Sinnes der gelben Rasse zu bilden scheint

und ebenso deutlich zutage tritt wie die Vorliebe für glänzende Farben und ausdrucksvolle Muster.

Ihre furchtbaren Nachbarn, Verwandten und Nebenbuhler, die Japaner, zeigen in der Kunst bis zu einer gewissen Entwicklungsstufe beinahe dieselben Eigenschaften und Einflüsse, ihre Kunst bezeichnet

Füllung in geschnitztem und eingelegtem Holz aus der Moschee von Tulun in Kairo. 14. od. 15. sarazenisches Jahrhundert.

eine fortschreitende Veränderung des Stils von dem ursprünglichen mythischen, religiösen, symbolischen an bis zu dem häuslicheren, familiäreren, naturalistischeren. Aber ehe sie mit europäischen Kunstformen in Berührung kamen, begannen sie in ihrer Kunst ein naturalistisches Empfinden zu entwickeln, das in dem gegenwärtigen Jahrhundert die beherrschende Note

wurde und im Verein mit einer gewissen Zierlichkeit in der Erfindung und Zurückhaltung im Ornament einen so erstaunlichen Einfluß auf die europäische Kunst, namentlich die neuere französische Kunst, gehabt hat.

Kaum vierzig oder fünfzig Jahre früher befanden sich die Japaner praktisch noch in mittelalterlichen Zuständen, ihre Künste und Handwerke in einem höchst fruchtbaren und blühenden Zustande voll lebendiger Traditionen; aber jene große Raschheit und Beweglichkeit, jene Aufnahmefähigkeit und künstlerische Empfänglichkeit, die sie in den Stand gesetzt haben, eine solche Menge wunderbarer Werke in so vielen Zweigen des handwerksmäßigen Könnens hervorzubringen, haben sie den modernen europäischen Einflüssen ausgesetzt, die, obgleich sie in dem reißend raschen Assimilationsprozeß zur Erhöhung ihrer materiellen Macht als eines Volkes in dem modernen kapitalistischen und industriellen Sinne beigetragen haben mögen, doch durch Bevorzugung des Handels und schlechter Arbeit im höchsten Grade verderbliche Wirkungen auf Kunst und Handwerk Japans ausgeübt haben, indem sie zu flüchtiger Arbeit und billiger, oberflächlicher Produktion verleiteten — lediglich um Bestellungen zu erhalten.

Doch künstlerische und nationale Überlieferungen sterben schwer. Sogar im westlichen Europa, in dem beständigen Wechselverkehr und Wechselverbindung, in denen wir uns jetzt befinden, und während der internationale Einfluß bestrebt ist, nationale Unterschiede zu verwischen und auszugleichen und soziale Beziehungen unter sie zu mischen, leben die Elemente, die den Teutonen vom Lateiner, den Kelten vom Sachsen trennen, noch weiter. In dem Prozess der Aufnahme selbst der gleichen Ideen faßt jedes Volk,

jede Nation sie verschieden auf, genau wie verschiedene Personen beim Zeichnen nach demselben Modell eine verschiedene Auffassung haben. Der Charakter wird durch die neue Kleidung nicht verändert, und die Kleidung wird durch den Träger beeinflußt. So entwickelt sich bei der Aufnahme von Kunstideen und Kunstformen eine neue Richtung oder ein neuer Charakter gemäß den nationalen Instinkten des sie aufnehmenden Volkes.

Die Werke der deutschen Renaissance z. B. können voll von Details sein, deren Formen aus Italien oder Griechenland stammen, aber die Zusammenstellung und Behandlung, ihre Verwendung ist charakteristisch deutsch — in charakteristischer Weise mit Details angefüllt und phantastisch, mit einer Tendenz zur Überladung und Unruhe ähnlich wie ihre gotischen Werke. Solche Veränderungen desselben Typus bei verschiedenen Völkern können mit den Veränderungen der Sprache in demselben Lande verglichen werden, wo dieselbe Sprache gesprochen wird, aber mit verschiedenem Akzent.

Diese Verschiedenheit des Akzentes ist es nun, die in unserem komplizierten modernen Leben den Hauptunterschied in den Kunstformen ausmacht und die den Einfluß der Nationalität bezeugt. Die gegenwärtigen Systeme zum Entwerfen von Mustern, zu Musterformen, zu Zeichen- und Modelliermethoden, und die verschiedenen Handwerke sind alle schon längst entdeckt worden, aber in ihrer Wiederzusammenstellung und Anpassung — unserer Auffassung und Verwendung von ihnen und in der Fähigkeit, sie abzuändern und darzustellen, kommen moderne Erfindungsgabe und Vorliebe zum Wort.

Es würde interessant sein, die grundlegenden nationalen Charakterzüge und Neigungen durch be-

stimmte typische Formen und Farben der Reihe nach zu symbolisieren zu versuchen.

Die Völker, die in warmen Ländern, südlichen und östlichen, leben, würden sich durch kraftvoll kontrastierende Farben und Muster auszeichnen. Genau wie der Tiger sein gestreiftes Kleid seiner Gewohnheit, sich in Dickichten und Dschungeln zu verbergen, verdankt, wo das helle Sonnenlicht in Streifen durch die hohen Gräser und Palmen fällt, so scheint, wo der Gegensatz von Licht und Schatten so stark ist wie in Afrika, bei der schwarzen Rasse eine tief gewurzelte Vorliebe für gestreifte Farben und Muster zu herrschen, die sie mit sich nach Amerika gebracht hat und die sonderbarerweise als notwendiges Ausrüstungsstück der falschen äthiopischen Musikanten in unseren Straßen wieder auftaucht.

Die für die arabische und maurische Architektur charakteristischen abwechselnd schwarz und weißen oder rot und weißen Schichten sind früher erwähnt worden, und obgleich sie auch in anderen Ländern verwandt wurden, rufen sie doch stets die Erinnerung an das Land wach, in dem sie entstanden sind.

Angenommen nun, wir wollten in typisch-symbolischer Weise die nationalen Neigungen und Charakterzüge in der ornamentalen Kunst darstellen, so könnten ein schwarz und weiß gestreifter Schild und eine Palme sich zu Emblemen für die afrikanische und maurische eignen, während die ägyptische natürlich einen Lotus und einen Skarabäus mit einer geflügelten Kugel als Wappen tragen würde, die assyrische einen Lebensbaum; die persische würde eine flammenähnliche Blume und das Sinnbild des Kampfes zwischen Ormuzd und Ahriman um die Herrschaft tragen, die indische würde die Palmette und einen Pfau führen und mit der arabischen die geometrische Sternform und die

reich mit Blumen geschmückten Kleider teilen, die chinesische würde das Drachenwappen zeigen und die Päonie führen, die japanische die rote Scheibe der aufgehenden Sonne und einen Strauß von Pflaumenblüten, die turanische den Halbmond und den Stern, die griechische das Anthemion und die Figur der Pallas Athene, die römische eine Adlerstandarte und ein Marsbild, die skandinavische einen Raben und ein Runenbündel. Diese könnten die alte Kunstwelt darstellen. Die modernen Völker des Westens würden sich schwerer in so einfacher und typischer Weise symbolisieren lassen, da sie alle so reichlich aus den antiken Quellen geschöpft haben und selbst aus so verschiedenartigen und mannigfaltigen Elementen zusammengesetzt sind.

Die italienische Kunst könnte nur durch ein Gemisch aus den meisten der genannten Elemente und Typen dargestellt werden und würde eine Menge von hervorragenden Anhängern in der Architektur, Skulptur, Malerei und allen Zeichenkünsten erfordern, jedoch könnte sie vielleicht eine typische klassische Volute als Banner tragen als die typische Zeichnerin dieser Ornamentform in so vielen Abarten von den römischen Zeiten an, so daß man sagen kann, Italien habe sich die Volutenform wesentlich zu eigen gemacht.

Deutschland könnte folgen, groß in kräftiger und prächtiger Heraldik oder mit einem gotischen Anklang auf der reichverzierten Helmdecke und einer überquellenden Fülle von Renaissanceornament.

Frankreich als eine beweglichere Pallas Athene könnte vielleicht die flackernde Lampe ausführender und nachahmender Geschicklichkeit und dramatischen Instinkts in der Zeichnung tragen.

Spanien würde kokett hinter einem Fächer hervorblicken, gehüllt in eine verschossene Stickerei, die

die Alhambra wie einen herabhängenden Edelstein zeigt. Was für künstlerische Embleme bleiben indessen für England übrig? Gut, wir sind als alte Kolonisten, sogar in der Kunst, geschildert worden. Wir können nur in einem Phantasiekostüm, das aus historischen Lappen besteht, auftreten, beginnend mit Fragmenten eines römischen Mosaikfußbodens, mit sächsischen Sandalen, normannischem Beinkleid, gotischem Überrock und schwerer Rüstung, einem klassischen Mantel und einem Viktoriagiebel aus der Zeit der Königin Anna als Kopfputz und vielleicht einem Banner von eklektischer Tapete oder gedrucktem Kattun.

Trotz alledem und vielleicht in gewissem Maße eben deswegen — sofern wir als Nation die Kunst ernst nehmen und aus ihr in der Tat ein selbstverständliches und wesentliches Stück unseres Lebens machen, als sei sie dessen endgültiger Ausdruck — sollten wir uns entschließen, unser Haus in Ordnung zu bringen und England wieder „lustig" zu machen, stark innerhalb seiner Grenzen, sich selbst helfend und auf sich selbst beruhend, indem wir nicht dulden, daß die natürliche Schönheit unseres Landes oder unserer geschichtlichen Denkmäler in dem vermeintlichen Interesse des Handels unbarmherzig entstellt werde, indem wir unser Vertrauen mehr in die Leistungsfähigkeit des Volkes als in die Vermehrung der Maschinen setzen; indem wir Hand- und Kopftätigkeit bei unseren Arbeiten vereinen, indem wir mehr an das Ende des Lebens und weniger an die Mittel denken, wenn die Mittel zu einem bequemen, einfachen Leben für jeden Bürger erreichbar wären; dann, ja dann könnten wir sicher erwarten, die Palme des Lebens wie der Kunst zu gewinnen, ohne die afrikanischen zu plündern.

SIEBENTES KAPITEL: DER EINFLUSS DES SYMBOLS ODER DAS EMBLEMATISCHE ELEMENT IN DER ZEICHNUNG. ////////////////

7. Kapitel. Der Einfluß des Symbols oder das emblematische Element in der Zeichnung.

Der Wunsch, Gedanken auszudrücken und mitzuteilen, scheint den Menschen von den ältesten Zeiten an beseelt zu haben und liegt aller Kunst zugrunde.

Während ein großer Teil des ältesten Ornaments sich, wie wir gesehen haben, auf einen konstruktiven Ursprung zurückführen läßt, ist eine andere Gattung oder ein anderer Zweig des Baumes der Zeichnung auf einen symbolischen Ursprung zurückzuführen und entstammt dem Bestreben, Gedanken auszudrücken — eine gedrängte Sprache zu finden, in der sich die Empfindung von den großen Naturgewalten und ihr Einfluß auf das tägliche Leben des Menschen einigermaßen ausdrücken, in der sich durch ein malerisches Emblem, Symbol oder eine Allegorie seine ersten Vorstellungen von der Ordnung des Weltalls selbst verkörpern lassen.

Das Geheimnis und die Wunder der Natur beschäftigten die Gedanken und die Einbildungskraft des ersten wie der späteren Menschen, und einfache symbolische Formen oder Zeichen entspringen stets solchen Vorstellungen.

Es gibt ein symbolisches Zeichen (das den Archäologen als „Fylfot“ oder „Sauvastika“ wohlbekannt ist) von sehr einfacher Form, das sich weitverstreut unter den Resten sehr verschiedener Stämme und alter Völker findet. „Man findet es“, sagt Dr. March (von der Archäologischen Gesellschaft für Lancashire und Cheshire, der sehr anregend und gelehrt über den Gegenstand geschrieben hat) „auf archaischen griechischen Tonarbeiten, auf dem gestampften Ton der Schweizer Pfahlbauten, als Schmuck lateinischer Inschriften auf römischen Altären“; es ist in Indien und Asien gewöhnlich; man begegnet ihm in Skandinavien, Island, den Shetlandsinseln, Schottland, im keltischen Irland, im sächsischen England so gut wie in Deutschland. Das Zeichen wurde von den ersten Christen angenommen, man findet es in den Katakomben von Rom, in den Kathedralen von Winchester und Exeter, auf einem Schild des Teppichs von Bayeux und auf englischen mittelalterlichen Grabmälern. Es begegnet uns auch auf einer Glocke der Kirche zu Hathersage in Derbyshire vom Jahre 1617.

Das Fylfot oder Sauvastika.

Dieses Zeichen scheint ursprünglich den obersten Gott der Arier bedeutet zu haben und wurde das Sinnbild der Gottheit, von der die einheitliche Bewegung des Weltalls ausgeht, später mag es lediglich die Achsenbewegung des Himmels um den Polarstern bezeichnet haben, und noch später wurde es einfach als Zeichen des Segens oder Wohlergehens benutzt. Waren die Füße nach links gerichtet, so verstand man darunter die nächtliche Bewegung der Sterne; waren sie nach rechts gerichtet, so war die tägliche Bewegung der Sonne damit gemeint. Das Zeichen steht häufig in einem Kreise. Ganz wenige seiner Entwickelungsstufen werden seine Umwandlung in ein Ornament hinreichend erläutern.

1. SYMBOLIC ORIGIN OF ORNAMENT.

Das Fylfot oder Sauvastika und seine Einverleibung in das Ornament.

Ursprüngliche Symbole: Sonne, Feuer, Wasser.

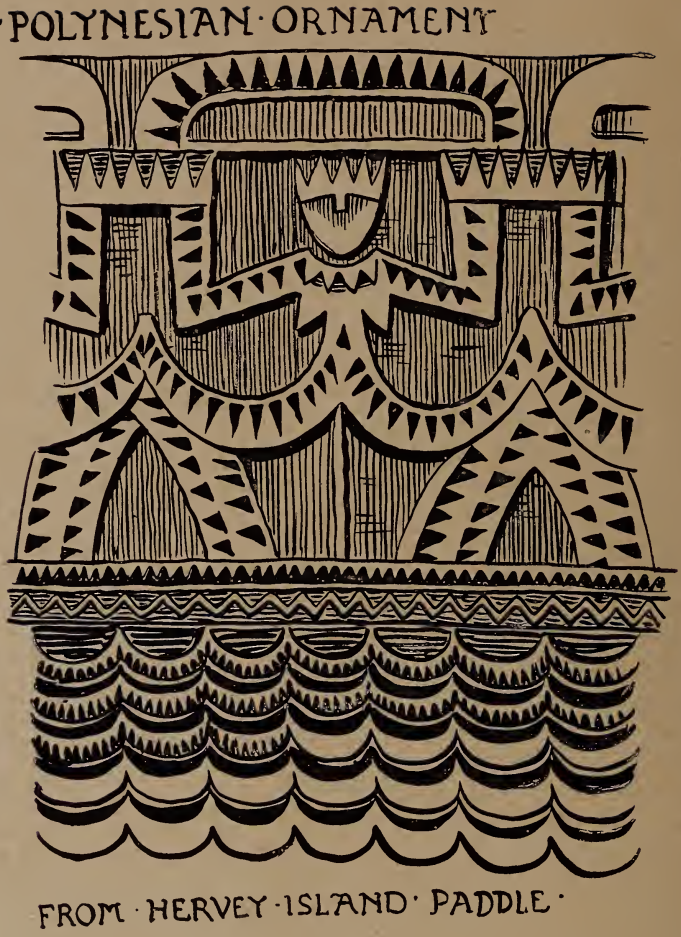
SCANDINAVIAN GOLD ORNAMENT COPENHAGEN MUSEUM

Wir können auf diese Weise sehen, wie ein rein symbolisches Zeichen, dessen man sich bediente wie wir der Schrift, im Lauf der Zeit eine dekorative Einheit wird und sich in die Ornamentformen einreiht. Eine verwandte Form besteht aus drei Halbformen und hat ihre heraldische Nachkommenschaft in den drei gepanzerten Beinen des Wappens der Insel Man. Hier scheint die Vorstellung der Rotation sehr eindrucksvoll übertragen worden zu sein.

Die ursprünglichen Symbole für Feuer und Wasser, die man (z. B. auf den dänischen Brakteaten) in Verbindung mit dem oben dargestellten Fylfotzeichen gefunden hat, bilden an sich lineare Muster und kehren häufig am konstruktiven und flächenhaften Ornament wieder; das erstere erinnert an die Weise, die als „Häringsgräten" bekannten römischen Ziegel aneinanderzureihen, die uns beständig in modernen Arbeiten beim Pflastern mit Ziegeln und beim Legen von Holzparkett begegnet und einen der einfachsten und befriedigendsten Risse für Fußböden und Pflasterungen in solchem Material bildet.

Das Zickzack, das als Ornament auf mit Mustern bemalten Tongefäßen eingeschnitten oder beim Häuserbau geschnitzt wurde, ist eine sehr beliebte Form von den altägyptischen Dekorateuren (bei denen es seine ursprüngliche Bedeutung als Wasser besaß) an gewesen und wird später besonders charakteristisch für das skandinavische Ornament und die romanische Architektur. Das Zickzack scheint jedoch in der Entwickelung des polynesischen Ornaments eine unabhängige Quelle und Bedeutung zu haben. In den mit geschnitzten Mustern verzierten sogenannten „Paddles", von denen man jetzt glaubt, sie seien in Wirklichkeit Stammtafeln, können wir Reihen von menschlichen Figuren sehen, die mit ausgebreiteten

Polynesisches geschnitztes Ornament.



Armen und Beinen formal angeordnet sind. Die so gebildeten Winkel werden im Verlaufe der Wiederholung und Verkürzung einfache Linien von Zickzackmustern.

Der Kreis, ein allgemeines und wichtiges Element in der Ornamentzeichnung aller Zeiten und Arten, er-

Polynesisches Ornament. Entwickelung des Zickzacks.

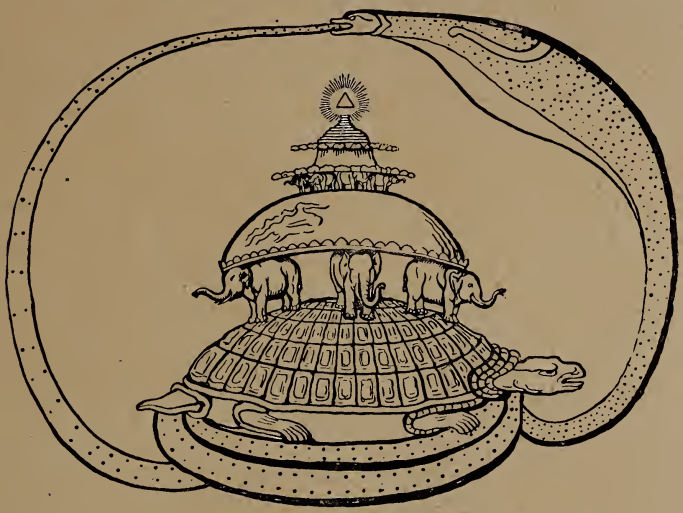
scheint anfänglich als ein Symbol für die Sonne. Wir können es von seinem ursprünglichen kreuz-, scheiben- und strahlenförmigen Ornament, das aller primitiven Kunst gemeinsam ist, bis zu der glänzenden griechischen Vorstellung von Phoibos Apollon in seinem von feurigen Rossen gezogenen Wagen ver-

folgen, die so häufig in der griechischen Zeichnung vorkommt, wobei die runde, flammende Scheibe durch das Rad dargestellt wurde, obgleich auf einem von Dr. Schliemann entdeckten alten Relief der Kopf Apollons von Strahlen umgeben ist, die den von gotischen und modernen Zeichnern bei symbolischen Darstellungen der Sonne gewöhnlich festgehaltenen Typus vergegenwärtigen — einfach ein Gesicht in einem von Strahlen umgebenen Kreise.

Ein anderes Mittel des symbolischen Ausdrucks durch Verwendung des Kreises hat man in einem Typus eines skandinavischen Ornaments gefunden, das aus drei konzentrischen Kreisen besteht und uns in Verbindung mit der strahlenden Sonne häufig begegnet, entweder einzeln wie in der Form eines Schildbuckels aus Metall oder einer Spange oder als Einheit eines sich wiederholenden Gewebemusters. Eine angelsächsische Dame in einem für St. Ethelwold in Winchester im zehnten Jahrhundert (963 bis 984) angefertigten Benediktionale trägt ein so dekoriertes Kleid. Man nimmt an, die ursprüngliche symbolische Bedeutung dieses Ornaments beziehe sich auf die Vorstellung der nordischen Völker vom Weltall, der innere Kreis stelle Midgard oder die Erde vor, der zweite Osgard oder Asgard, den Wohnsitz der Götter; der Utgard, die äußere Welt, wird von Riesen und bösen Geistern bewohnt. Außerhalb des äußeren Kreises befindet sich ein Kreis von Punkten, die Sterne bedeuten (siehe Abbildung S. 238).

Die alten nordischen Sagas und die Gesänge der Edda stellen das ganze nordische Weltsystem dar. „Yggdrasill, die große Esche der Welt, der Zeit und des Lebens. Die Zweige erstreckten sich bis zum Himmel, ihrem höchsten Punkt, und überschatteten

Walhalla, die Halle der Helden. Ihre drei Wurzeln reichten hinunter zur finsteren Hel, nach Jötunheim, dem Lande der Hrimthursen, und nach Midgard, dem Wohnplatze der Kinder der Menschen. Der Weltbaum war immer grün, denn die schicksalskundigen Nornen besprengten ihn täglich mit dem Wasser des Lebens aus der Quelle Urd, die in Midgard floß. Doch die Ziege Heidrun, von welcher der Met ge-



Hindusymbol des Universums.

wonnen wurde, den die Helden tranken, und der Hirsch Eikthynir weideten an den Blattknospen und an der Rinde des Baumes, während die Wurzeln unten von dem Drachen Nidhögg und unzähligen Würmern abgenagt werden: doch kann die Esche nicht verdorren, bis die letzte Schlacht geschlagen ist, in der Leben, Zeit und die Welt sämtlich zugrunde gehen. So sang der Adler seinen Sang von der Schöpfung und Zerstörung auf dem Gipfel des Baumes.“*)

*) „Asgard und die Götter.“ — Dr. Wagner.

Es ist interessant, diese Auffassung mit der Vorstellung der alten Hindu von der Welt zu vergleichen, die in der Tat ihre ursprüngliche Form als die ältere arische Auffassung gewesen sein mag. Hier kommt kein Baum vor, sondern die große Schlange der Zeit faßt alles zusammen, die Schlange mit dem Schweife im Maule ein Sinnbild der Ewigkeit, das noch fortlebt. Auf dieser ruht die Schildkröte, die dem nordischen Drachen zu entsprechen scheint, obgleich sie hier als feste Grundlage der Welt dient. Die Welt erscheint als eine Art Kuppel in drei Absätzen und erinnert uns an die drei Kreise der Nordmänner. Sie wird von drei Elefanten auf dem Rücken getragen, die hier die Stelle der Nornen oder Schicksalsgöttinnen zu vertreten scheinen.

Die Esche Yggdrasill, die Trägerin des nordischen Weltalls, erinnert uns an den orientalischen Baum des Lebens — den Baum des Lebens in dem Garten Eden und die Quelle der Ströme des asiatischen Paradieses —, der mit den Gestalten von Adam und Eva, den Stammeltern des ganzen Menschengeschlechts, so beständig in allen Kunstgattungen, im Osten wie im Westen, vorkommt und fortgesetzt in der Mitte des Gartens auf zahllosen Zeichnungen und Gemälden steht, umgeben von Vögeln und wilden Tieren, als Ur- und Sinnbild des Ursprungs der Welt in dem christlichen Kosmos.

Die alten Ägypter, deren Kunst fast völlig das Wesen einer symbolischen Sprache an sich trug, zeichneten, wenn sie die göttliche Schöpferkraft, die das Weltall erhält, darstellen wollten, eine geflügelte Kugel, die von zwei Schlangen umgeben oder gehalten wurde — hier haben wir vielleicht wiederum die Schlange der Zeit. Zuweilen wird der Skarabäus oder heilige Käfer, das Sinnbild der Umwandlung

Beispiele des ägyptischen Symbolismus.

und Unsterblichkeit, dargestellt, wie er auf einem Ei sitzt und die Sonne hält, und es sind die Flügel des Skarabäus, die der Kugel verliehen werden. Dieses Sinnbild ist häufig über den Tempeleingängen eingehauen.

Dann hatten die Ägypter einen ausgebildeten Symbolismus, der im Zusammenhang mit dem Tode und der Seelenwanderung stand. Die Sarkophage und Mumiengehäuse sind sämtlich mit symbolischen Darstellungen, Figuren, Vögeln und Tieren, die eine heilige Bedeutung hatten, bemalt.

Die Seele wird gewöhnlich dargestellt, wie sie in einem Kahne oder einer Barke mit gebogenem Heck und Bug, die in Lotusblumen ausgehen, fortgeführt wird. (Der Lotus war das Sinnbild für Wiedergeburt und Auferstehung.) Die Nahrung für die Reise wird als in den Urnen befindlich vorgestellt, die sich unterhalb der Bahre befinden. Zwei Klageweiber oder Wächterinnen begleiten sie.

Im Britischen Museum befindet sich die Kopie eines großen Gemäldes aus Theben, das Gericht über die Seele darstellend; der Verschlinger, ein Ungeheuer, halb Krokodil, halb Nilpferd, steht bereit, die Seele zu verschlingen, wenn das Urteil zu ihren Ungunsten ausfällt. Weiterhin erscheint die aufgenommene Seele vor Osiris.

Die Göttin Nut (der Himmel) wird häufig auf den Sarkophagen und Mumiengehäusen in der Gestalt einer sitzenden oder knieenden Frau mit sehr großen, ausgespannten und nach oben gebogenen Flügeln dargestellt; sie hält in ihren Händen die Feder, das Zeichen der Macht oder Herrschaft. (Wir sprechen noch von der Feder auf dem Hute.) Sie trägt die Sonnenscheibe auf dem Haupte. Den Ägyptern verdanken wir in der Tat die eigentliche Verkörpe-

rung des Geheimnisses des Daseins selbst, die Sphinx, die ihr Rätsel stets von neuem jedem Geschlechte vorlegt.

Auch die griechische Mythologie, wie sie sich in der griechischen Kunst wiederspiegelt, drückt sich symbolisch aus und zeigt eine fortschreitende Entwickelung von der ursprünglichen roheren und oft wilden Personifikation der Naturkräfte, die den Vorstellungen der nordischen Völker näher verwandt sind, bis zu den idealisierten, veredelten, poetischen und schönen Personifikationen der späteren Vasenmalerei und der Skulpturen von Pheidias. Die symbolische Absicht und die personifizierende Methode wurden von freien, natürlichen Formen getragen und in ihnen verkörpert, obgleich sie stets durch das ornamentale Gefühl und die Erfordernisse einer harmonischen Beziehung zu den architektonischen und dekorativen Bedingungen beherrscht wurden.

Die ersten Beobachter des Himmels, der auf der ersten Stufe der Kultur stehende Hirt, Jäger, Fischer, Schäfer, haben ihre symbolische Heraldik in den wirklichen Sternen zu unseren Häupten niedergelegt; der Wagen und die Zeichen des Tierkreises erinnern uns an das ursprüngliche Leben eines Hirten- und ackerbautreibenden Volkes.

Die Giebel des Parthenon z. B. sind großartige Zeugnisse einer symbolischen Kunst und zugleich wundervoll als Figurenzeichnung und Skulptur. Es ist betrübend, zu denken, daß noch im Jahre 1687 der Parthenon in bezug auf seine Skulptur und Architektur so gut wie unversehrt war. Er wurde zuerst als griechische christliche Kirche während des Mittelalters benutzt; nachdem er dann in die Hände der Türken gefallen war, wurde er in eine Moschee umgewandelt. Als die Venetianer im Jahre 1687

Athen bombardierten, traf ein Geschoß den Parthenon, wo die Türken ihr Pulver aufgespeichert hatten, und sprengte den ganzen mittleren Teil des Gebäudes in die Luft. Sogar in dem zertrümmerten und unvollständigen Zustande, in dem wir sie jetzt nur zu erblicken vermögen, können wir uns aus den mehr oder weniger erhaltenen Figuren und Gruppen, aus denen seine Teile bestehen, einen Begriff von der Harmonie und Einheitlichkeit des Ganzen und der vollständigen Verschmelzung des Symbolismus mit der künstlerischen Behandlung machen. Die ganze Konzeption sprach mit lauter Stimme zu dem athenischen Bürger, denn die beiden Giebel stellten den Streit zwischen Athene und Poseidon um die Schutzherrschaft über Athen dar, Künste und Gesetze oder die Herrschaft zur See. Wir alle wissen, daß Künste und Gesetze den Sieg davontrugen und daß Athen wegen seiner Kunst, Dichtung und Philosophie unsterblich ist, nicht wegen seiner Beherrschung der See. Wir modernen Engländer können vielleicht diese Lehre wohl beherzigen und bedenken, daß überhaupt die wahre Größe eines Landes nicht auf der bloßen Ansammlung von Reichtümern, der Ausdehnung des Herrschaftsgebietes oder dem Umfange unseres Handels beruht, sondern auf der Leistungsfähigkeit und dem Heroismus seines Volkes.

In dem östlichen Giebel stellte die Mittelgruppe die Geburt der Athene selbst oder vielmehr ihr erstes Erscheinen unter den Olympiern dar — der erhabenen jungfräulichen Göttin und Beschützerin der Stadt, die ihren Namen trug, deren Kolossalstandbild aus Gold und Elfenbein auf der Akropolis vor dem Parthenon stand. Die anderen Gottheiten waren ringsherum gruppiert, und an einer Seite haben wir die drei Moiren, die drei Schicksalsgöttinnen, die das Leben

der Menschen regeln (die die nordischen Völker in den Nornen verkörperten); dann an der einen Seite, wo der Giebel schmal wird, sich zurücklehnend die Gestalt des großen athenischen Heroen, Theseus, und in dem äußersten Winkel erblickt man den Sonnengott Helios, wie er mit ausgestreckten Armen seine Rosse zügelt, die aus dem Meere auftauchen — als Gegenstück dazu auf der anderen Seite Selene, die Mondgöttin, die mit ihren Rossen in das Meer hinuntersteigt. So haben wir eine Reihe von Vorstellungen, die in heroischen Figuren voll tiefer Bedeutung für die Athener symbolisch dargestellt waren, und erhalten ebenso in der Andeutung der Leitung des menschlichen Lebens durch das Schicksal und die ewige Ordnung der Natur in dem Aufgang der Sonne und dem Untergange des Mondes noch außerdem einen umfassenden und dauernden Eindruck von der schönen Form und vollendeten Kunst, durch die sie verkörpert sind.

Der Parthenon steht hoch auf einer Felsenerhebung, und von seinem westlichen Tor aus kann man das blaue Ägäische Meer, die Insel Salamis und den Hafen von Athen, den Piräus, erblicken. Dementsprechend ist auf dem westlichen Giebel der Meeresgott Poseidon mit Kekrops, dem ersten König und Begründer von Athen, und der Königin dargestellt. Eine andere ins Auge fallende Figur ist die Gestalt des Ilissos, der den um die westliche Seite der Akropolis herumströmenden Fluß bedeutet. Die Griechen und die Römer, die von diesen entlehnten, symbolisierten stets einen Fluß oder eine Quelle durch eine rücklings gelehnte, halb nach vorn gewandte Figur, die sehr häufig ihren Arm auf eine horizontal liegende Urne legte, aus deren Mündung das Wasser in Wellenlinien herausströmte.

Es gibt im Vatikan eine römische Darstellung des Nilstromes als einer kolossalen zurückgelehnten Figur mit lang wallendem Haar und Bart, wie Zeus oder Poseidon, mit einem Ruder in der Hand. Seine Nebenflüsse sind durch eine Anzahl von amorettenähnlichen Knaben dargestellt, die auf ihm herumklettern und spielen oder sich an seine Seite schmiegen; Ägyptens Sinnbild ist die Sphinx, auf die sich die Gestalt lehnt.

Vater Themse ist oft im „Punch" vorgekommen, von John Tenniel als alter Mann mit langem Haar und Bart abgebildet, seinem Urbilde nicht unähnlich, aber in seinem Äußeren etwas heruntergekommen und reduziert.

Die griechischen Götter und ihre römischen Stellvertreter unterschieden sich ferner durch die ihnen zugehörigen und passenden Embleme ebenso wie durch scharf ausgeprägte Verschiedenheiten in Charakter und Körperbeschaffenheit voneinander.

Chronos oder der Zeitgott, später Saturn genannt, wird stets an seiner Sense erkannt, Zeus oder Jupiter an seinem Donnerkeil, Poseidon oder Neptun an seinem Dreizack, Helios an seinen Rossen und Apollon an seinem Bogen, Aphrodite oder Venus an dem goldenen Apfel, den sie als die Schönste erhielt, Pallas Athene oder die römische Minerva als Göttin der Künste durch ihre Schlange, ihre Lampe und ihre Eule, das Sinnbild der Weisheit, Artemis oder Diana durch den Halbmond, Hermes oder Merkur durch seinen „Caduceus", den schlangenumwundenen Stab, der in neuerer Zeit zum Emblem des Handels geworden ist, da Merkur der Bote und Überbringer der Alten war, scharfsinnig und listig und nach einigen Sagen nicht übermäßig skrupelhaft. Sein Schlangenstab hat Bezug auf die Erzählung von der

Der Nil. Vatikan. Nach einer Photographie von Alinari.

Schlichtung des Kampfes zweier Schlangen durch ihn, in der die moderne Ansicht von dem Gewinne persönlichen Vermögens durch Beteiligung am Handel gefunden werden könnte, obgleich dies nicht seine gewöhnliche Bedeutung ist. Ich führe es nur als Beispiel für die Auffassung eines alten Symbols in modernem Sinne an. Ferner trägt Herakles oder Herkules natürlich die Äpfel der Hesperiden oder das Fell des nemeischen Löwen und seine Keule. In der Hesperidensage von dem drachenbewachten Baume mit goldenen Äpfeln und den drei Schwestern, die ihn bewachen, scheinen wir eine andere Form des Baumes des Lebens und der drei Schicksalsgöttinnen vor uns zu haben. Ein interessantes griechisches Marmorrelief, teilweise durch Mosaik belebt, zeigt den Baum der Hesperiden mit seinen Äpfeln und umwunden von der hütenden Schlange, mit dem sitzenden Paris und der sich nähernden Aphrodite, als wollte sie um den Apfel, den Preis der Schönheit, bitten.

In der alten griechischen Sage von Pandora und ihrer Büchse — einem für die Künstler so anregenden und für die Kunst so fruchtbaren Vorwurf — haben wir die klassische Auffassung von dem Fall des Menschen und dem Ursprung des Übels.

In der nicht weniger malerischen und poetischen Erzählung von Persephone (oder Proserpina), der Tochter der Ceres, die von Pluto, dem König der Unterwelt, der Finsternis und des Todes, entführt wurde, haben wir eine schöne Allegorie vom Frühling und Winter, da es Persephone gestattet wurde, alljährlich für einen Teil des Jahres auf die Erde zurückzukehren, nachdem sie von dem verhängnisvollen Granatapfelbaume in Plutos Garten gegessen hatte.

Man könnte die Beispiele für die symbolische Bedeutung der klassischen Sage und ihre symbolische

Verkörperung in der griechischen und römischen Kunst vermehren, aber wir müssen uns zu anderen Quellen und Seiten des Symbolismus und des Emblems in der Kunst wenden.

Wir wissen, daß viele unserer alten Feenmärchen einen symbolischen Ursprung in der antiken Mytho-

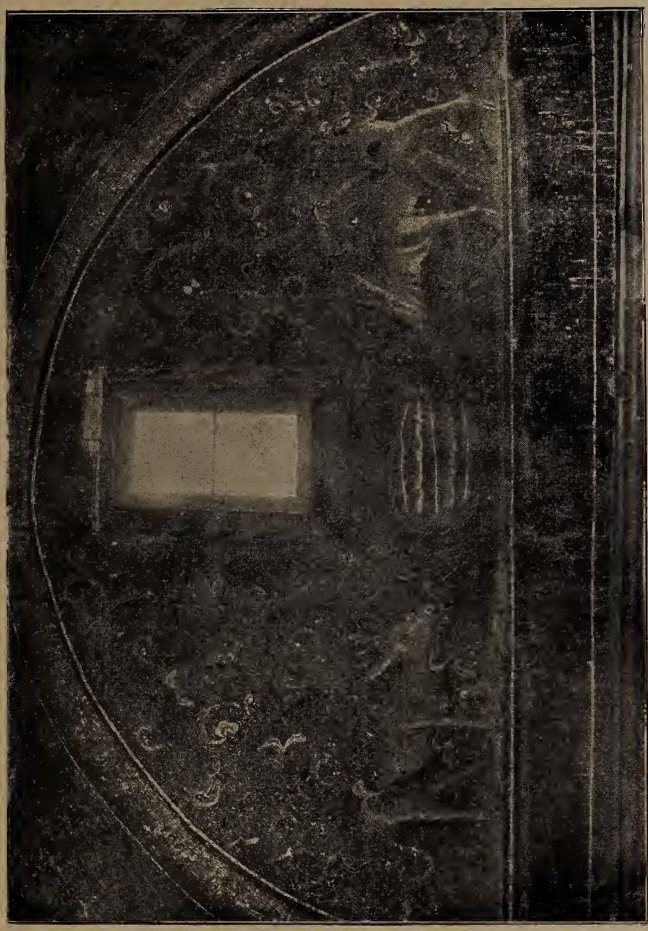
Aphrodite und Paris. Die Äpfel der Hesperiden. Von einem Relief in Wilton House.

logie besitzen und auf ihrer Wanderung aus ihrer Heimat im Süden und Osten neue, veränderte Formen und Lokalfarben angenommen und sich in der Kunst und Literatur der verschiedenen Völker naturalisiert haben.

In Erzählungen wie „Hans und der Bohnenstengel" und „Dornröschen" — von dem Helden, der zum Himmel emporklimmt, um die Riesen der

Finsternis zu vernichten, in der ersten; von dem Helden, der durch die Finsternis hindurchdringt, um die ihm bestimmte Braut aus ihrem Zauberschlafe zu erwecken, in der zweiten — sind zum Beispiel Züge der alten Sonnenmythologie enthalten, und wenn wir die alten Volksmärchen auf ihre Quellen zurückführen könnten, so würden wir überall Beziehungen zur ältesten Mythologie oder zum Helden- oder Ahnenkultus finden. So sitzen die Geister der entferntesten Vergangenheit noch heute an unserem Herde und entzünden die Phantasie unserer Kleinen, und in den reichen Teppich von Geschichte und Malerei, den jedes Zeitalter um sich herumwebt, sind beständig und beinahe unvermeidlich Elemente aus sehr verschiedenen Quellen hineinverwoben, als würde die Kette des Hanges zum Wunderbaren und der Phantasie im Menschen von mannigfaltig gefärbten Fäden der Mythologie, Geschichte, Allegorie, des Symbolismus und der Romantik gekreuzt.

Die ersten Christen empfanden nicht weniger als die Heiden die Notwendigkeit von Symbolen für ihren Glauben, und während sie anfangs in hohem Maße in ihre Kunst Formen übernahmen und einverleibten, die der anderen Religion, welche sie bekämpften, zugehörten, wurden allmählich mit dem Wachsen ihrer Macht und Bedeutung Sinnbilder, die sich mehr für die Darstellung des christlichen Ideals eigneten, gewählt oder einer erheblichen Umbildung unterzogen. Die Zeichnung, die uns in den Mosaiken aus dem sechsten Jahrhundert in Ravenna, im Mausoleum der Galla Placidia, entgegentritt von den beiden aus einer Quelle trinkenden Hirschen und die den Vers des Psalmisten verkörpert, der mit den Worten beginnt: „Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser", — sie wurde zu einem Symbol des Christentums, obgleich



Christliches Emblem. Trinkende Hirsche. Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna. Nach einer Photographie von Alinari.

das Gleichnis aus dem Alten Testament stammt. Ferner erscheint der Pfau in der byzantinischen Kunst auf Steinsarkophagen als ein Sinnbild des ewigen Lebens, sei es wegen der vielen Augen, die seine Federn stets geöffnet halten, oder wahrscheinlicher, weil die Augenfedern jedes Jahr abgeworfen werden und jedes Jahr von neuem wachsen. Der Wein erscheint ebenfalls ständig als ein christliches Emblem, obgleich er bei den Griechen dem Dionysos geweiht war und für sie den göttlichen, lebenspendenden Erdgeist bedeutete, der sich beständig erneut und den Menschen Freude bringt.

Obgleich die symbolische Verwendung geflügelter Figuren nicht minder als ihre dekorative Schönheit lange zuvor erkannt worden war, wie die asiatische, ägyptische und griechische Kunst beweisen, so wurde doch der christliche Engel sowohl in seiner veredelten, halb klassischen Form, die durch die altitalienischen Maler und Bildhauer vom dreizehnten Jahrhundert an ausgebildet worden war, als in den gotischen Werken des Nordens zu einem hervorragenden Kunsttypus von hoher Schönheit. In den Werken von Fra Angelico und Benozzo Gozzoli sind die Engelgestalten von ungemeiner Lieblichkeit.

Nicht minder hervorragend in seiner Groteskheit war der mittelalterliche Teufel, obgleich sein Ursprung höchst wahrscheinlich in der antiken klassischen Kunst zu suchen ist. Der römische Satyr mit Bocksbeinen und Hufen, bärtigem Gesicht, Hörnern und Schweif gibt in der Tat ein sehr getreues Urbild ab, und da er schon lange als heidnisch verbannt war, zu der Zeit, als das Christentum auf Tod und Leben mit dem Heidentum rang, so würde dies genügen, eine solche Form mit dem Bösen zu verbinden. In Orcagnas Fresko „Der Triumph des Todes" sind einige Teufel

Christliches Emblem. Pfau und Wein. Sarkophag. San Apollinare in Classe, Ravenna. Nach einer Photographie von Alinari.

Fra Angelico. Engel. Uffizien, Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.

Fra Angelico. Engel. Uffizien, Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.

dargestellt, die trotz ihrer Vogelkrallen und Fledermausflügel ganz satyrähnlich sind. Obgleich bei den Griechen der große Gott Pan eine milde und wohlwollende Gottheit und in gewissem Sinne völlig irdisch ist, so bleibt er doch als Symbol der schaffenden Natur und des einfachen, animalischen Daseins, am Flußufer auf seinem Rohr blasend, eine Lieblingsgestalt des Dichters und Künstlers. Signorelli z. B. gibt in einem schönen Gemälde (dessen Erwerbung die Nationalgalerie sich hat entgehen lassen) eine schöne Darstellung von ihm.

Es ist interessant, die mittelalterlichen Verkörperungen des Bösen mit der altpersischen symbolischen Darstellung eines Kampfes eines Königs mit einem Greif zu vergleichen, der den Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman als den typischen Prinzipien oder verkörperten Kräften des Guten und Bösen darstellen mag.

Das Ungeheuer (der Vertreter des Bösen) ist geflügelt, hat Vogelklauen an seinen Hinterfüßen (wie Orcagnas Teufel) und Löwentatzen an seinen Vorderfüßen, den Körper eines Ochsen oder Pferdes, in einigen Fällen den Schnabel eines Adlers oder Greifs, in anderen erscheint es mit einem Stierhaupt und erregt offensichtlich die Vorstellung von Kraft und Schrecken.

Die Lieblingsvorstellung des Griechen vom Centauren ist ebenfalls eine ausdrucksvolle symbolische Verkörperung tierischer Kraft, und der mythische plastische Kampf auf den Metopen des Parthenon erinnert gleichfalls an den Widerstreit zwischen den höheren und niederen Elementen in der menschlichen Natur.

Kehren wir zur christlichen Kunst zurück, so finden wir, daß das Bild des Lammes mit der Kreuzes-

Orcagna.
Teufel aus dem „Triumph des Todes".
Fresko. Campo Santo, Pisa.

fahne das Abzeichen der Templer war, wir finden auch überreichen Symbolismus in den mannigfaltigen Emblemen und Attributen der Apostel, Heiligen und Märtyrer, die sich durch die mannigfaltigen Embleme ihrer Sendung, Bekehrung, oder ihres Martyriums unterscheiden. Die mystischen Symbole der vier Evangelisten sind jedem kirchlichen Zeichner wohlbekannt: der Stier von St. Matthäus, der Löwe von St. Markus, der Engel von St. Lukas, der Adler von St. Johannes.

Der geflügelte Löwe von St. Markus ist zum unterscheidenden Kennzeichen der Stadt Venedig geworden, da es hieß, der Evangelist sei in der großen seiner Erinnerung geweihten Kirche bestattet. Sein Bronzebild auf der Säule auf der Piazza prägt sich dem Auge und der Phantasie jedes Besuchers ein, während wir seinen Begleiter, St. Georg und den Drachen, gewöhnlich als Schutzpatron von England in Anspruch nehmen, und das rote Kreuz bildet die Grundlage unserer Flagge.

Nun ist unsere nationale Heraldik oft von den Wappen der Familien oder Häuptlinge abgeleitet worden. Dies ist der Fall bei unserer königlichen Flagge mit den Leoparden der Plantagenets und dem roten Löwen der schottischen Könige. Obgleich wir in der irischen Harfe ein rein nationales Emblem vor uns zu haben scheinen, so ist es genau genommen das heraldische Wappen einer der vier Provinzen — Leinster.

Diese heraldischen Wappen und Abzeichen haben ihren Ursprung in sehr entfernten Zeiten, und wir müssen zu den ältesten Formen der menschlichen Gesellschaft zurückkehren, zu Geschlechtern, die sich nach einem Tier oder einer Pflanze nannten und diese als unterscheidendes Merkmal und Kennzeichen der Familie, zu der sie gehörten, annahmen, oder zu so

·COMBAT·OF·KING·WITH·GRIFFIN·
-ANCIENT·PERSIAN·SCULTURE·
From Perrot & Chipiez·Hist. of·Ancient
Art in Persia· after Flandrin & Coste.

PERSEPOLIS.

Kampf des Königs mit einem Greif. Altpersische Skulptur. Persepolis. Auch Perrot und Chipiez, Geschichte der alten Kunst in Persien. Nach Flandrin und Coste.

primitiven Zeiten, von denen wir in William Morris' „Wurzeln der Berge" und „Haus der Wolfinge" lesen, in denen er von dem Hause der Stiere und dem Hause der Raben spricht. Die unterscheidenden Zeichen wurden über der Tür eingemeißelt oder gemalt und auf dem Schilde des Häuptlings und dem Banner in der Schlacht getragen.

In der Feudalzeit wurde dieser Gebrauch fortgesetzt, bis die Familienheraldik vermöge der Zwischenheiraten sehr verwickelt wurde und die Familienschilde geviertelt werden mußten.

Klarheit und bestimmte Charakteristik der Form waren unumgänglich notwendig, da es in der Schlacht von Wichtigkeit war, die Feinde von den Freunden zu unterscheiden, und das Banner des Häuptlings, des Ritters, des Königs den Sammelpunkt für sein Gefolge und seine Getreuen abgab.

Die Heraldik wurde von festen Gesetzen beherrscht und führt heute den Namen einer Wissenschaft, obgleich ihre Lebenskraft und Bedeutung geschwunden sind, ausgenommen in antiquarischer und archäologischer Hinsicht. Sie hat jedoch für den Zeichner einen gewissen dekorativen Wert, da sie das Prinzip des Farbenwechsels erläutert und von der mittelalterlichen Heraldik in bezug auf dekorative Behandlung viel gelernt werden kann.

Der Schild selbst ist in der Form sehr mannigfaltig, da er in der Entwickelung der Waffen und den Veränderungen in der Rüstung der Kampfesweise in den verschiedenen Zeiten folgt.

Im Altertum war sowohl bei den Griechen als den Nordländern der Rundschild in Gebrauch. Der griechische hatte an den Seiten bisweilen Einschnitte. Es gab auch einen mondförmigen Schild, der in seiner Form dem Schild unserer alten Bezwinger, der Dänen,

Typische Formen von Schilden und heraldischer Behandlung.

glich. Dann bekamen wir die viereckigen, drachenförmigen und ovalen Schilde der Römer, den drachenförmigen Schild der Normannen, den lanzettähnlich zugespitzten, oben viereckigen Schild der ersten Kreuzzüge. Der gotische Schild wird mit der Entwickelung der Rüstung auf mannigfachere Weise ausgehöhlt und gestaltet, und im fünfzehnten Jahrhundert hat er häufig einen Ausschnitt am äußeren Rande, um dem anreitenden Ritter den Gebrauch der Lanze zu ermöglichen, ohne daß er sich eine Blöße gab. In der Renaissance lebten die klassischen und phantastischen Formen der Schilde wieder auf, bis der kleine Stahlschild für das Kurzschwert ihr letzter Vertreter wurde, der wirklich zur Verwendung gelangte.

Der Charakter und die Kunst der heraldischen Abzeichen ist gemäß den Änderungen der Methoden der Kriegführung sehr verschieden und wurde auch durch den Stand der Künste im allgemeinen beeinflußt.

Wir brauchen nur die kühne und freie Heraldik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts mit der Heraldik des Wappenmalers unserer Zeit zu vergleichen, um uns des großen Wechsels in der Anschauung bewußt zu werden, einen Löwen aus der Zeit der Plantagenets mit einem aus der Zeit Viktorias, einen mittelalterlichen Greif mit einem des neunzehnten Jahrhunderts.

Der gotische heraldische Zeichner fühlte, daß er sich in einfachen und kräftigen Formen bewegen mußte, um Deutlichkeit und ornamentale Wirkung zu erreichen. Er betonte gewisse Züge seiner Tiere: er legte z. B. großen Wert auf die Tatzen des Löwen, seine Mähne und Schweif, seinen offenen Rachen und seine Zunge, kurz, er fühlte, daß seine erste Aufgabe in der Entwerfung eines kräftigen und in die Augen

Sicilianisches Seidengewebe. 12. Jahrhundert. South Kensington-Museum.

fallenden Musters bestand, und sämtliche Formen der Heraldik wurden von diesem Gefühl beherrscht.

Heraldische Abzeichen bildeten einen großen Teil der ornamentalen Zeichnung des Mittelalters in allen Arten des Materials. Sie wurden überreichlich in Kleidermustern, Vorhängen und Geweben aller Arten verwendet. In den schönen sicilianischen Seidenstoffen z. B. besteht das leitende Mustermotiv oft in einer emblematischen oder heraldischen Zeichnung von Tieren oder Vögeln, die dem Muster Charakter und wohltuende Gedrungenheit verleihen.

Mittelalterliche Grabdenkmäler bieten viele schöne Beispiele heraldischer Behandlung dar. In der Tat bieten für das ornamentale Gefühl, das sich mit sehr einfachen Mitteln und unter sehr eingeengten Bedingungen äußert, die aus dem dreizehnten, vierzehnten, fünfzehnten Jahrhundert schöne Beispiele dar, die von den Zeichnern aller Richtungen mit großem Vorteil studiert werden können. Creenys Buch über die Grabdenkmäler des Kontinents kann als Sammlung sehr schöner Beispiele aus des Verfassers eigener Anschauung namentlich aus Belgien empfohlen werden. Im achten Kapitel werden zwei Beispiele mitgeteilt werden.

Aber die Vorliebe für Symbol und Emblem erlosch nicht mit der Blüte der heraldischen Zeichnung. In der Tat wurde ihr ein gewisser Anstoß durch die Erfindung der Buchdruckerkunst gegeben, die sie in ein anderes Bett leitete und ihr in Verbindung mit der Literatur neues Leben einzuhauchen schien. Das sechzehnte Jahrhundert war wegen seiner Vorliebe für Allegorie und Emblem bemerkenswert, die ohne Zweifel durch die Eröffnung der Schätze klassischer Belehrung in der Renaissance und durch die allgemeine Bewegung und Unruhe einer Über-

gangszeit vermehrt wurde, in der neue und alte Ideen im Kampf oder in einem Verschmelzungsprozeß begriffen waren. Das Leben war voll von Abwechselung, Gegensätzen, Hoffnung, Furcht, Streit, Liebe, Kunst, Romantik und Poesie, Studium und den Anfängen der wissenschaftlichen Forschung. Aus dem Durcheinanderwogen dieser Elemente, zu denen noch die Reste der mittelalterlichen „Naivetät" und Zierlichkeit kamen, entstand das Emblembuch, das mit Hilfe des Holzschnitts und der Druckerpresse hergestellte, gedrängte malerische Epigramme enthielt, welche auf jede Erscheinung des menschlichen Lebens, Gedankens und Wechsels paßten.

Holbeins „Totentanz" war in Wirklichkeit ein Buch voller Embleme, und der Gegenstand war bei den deutschen Zeichnern des sechzehnten Jahrhunderts sehr beliebt. Sehr alte Gedanken tauchten in diesen Büchern wieder auf, die von den Schülern aus allerlei Quellen, von den alten Ägyptern an, zutage gefördert wurden. Zeichnungen wie die von dem Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Blute nährt, und dem Storch, der seinen Vater auf dem Rücken trägt, kehren unaufhörlich wieder, ebenso die Bienen, die in einem Helme ihre Wohnung anlegten, mit dem Wahlspruch: „Ex bello pax", der uns an des Simsons Rätsel von Süßigkeit und Stärke erinnert.

Auch das Bild des Krebses mit einem Schmetterling zwischen seinen Scheren und dem Wahlspruch: „Festina lente" — Eile mit Weile — ist beliebt, ebenso der Phönix, der vom alten Ägypten entlehnt, aber heutzutage gewöhnlich mit der Lebensversicherung verschwistert ist. Fortuna mit einem Schiffssegel auf einer Kugel und bisweilen auf einem Rade, das auf stürmischer See treibt, stehend, um ihre Wandelbarkeit

Embleme. Alciati. Ex bello pax. Gezeichnet von Solomon Bernard, 1522.

Fortuna.

Embleme.
Alciati. Ehrgeiz.
Gezeichnet von
Solomon Bernard,
1522.

Geiz.

und Unbeständigkeit zu bezeichnen, erscheint öfters. Ebenso kommt das Schicksal des Ehrgeizes in der Sage von Phaeton, der von Apollons Wagen herabstürzt, die Schlange im Grase — „Latet anguis in herbis" — vergebliche Arbeit, ein Mann, der Wasser in ein Sieb gießt, während das Sieb von der Liebe, der die Augen verbunden sind, gehalten wird, vor; der mit Leckerbissen und reichlicher Nahrung beladene Esel, der aber stehen bleibt, um die Distel am Rande des Weges zu fressen, erscheint als das Symbol des Geizes.

Die äsopischen Fabeln und die klassische Mythologie wurden benutzt, in der Tat wurde alles von dem moralisierenden Emblemzeichner für gute Beute erklärt, und das häufige Vorkommen solcher Sammlungen in gedruckten Büchern ist ein deutlicher Beweis für die moralisierende, philosophierende Richtung der Zeit und die Vorliebe für die Personifikation und Verbildlichung von Ideen.

Ausgeführte Zeichnungen wie eine von Romeyn de Hooghe (1670) — nach der „Tafel" von Kebes, 390 v. Chr. oder der lateinischen Übersetzung von 1507 —, die das menschliche Leben als ein Ganzes von der Geburt bis zum Tode unter dem Bilde eines Labyrinths oder Irrgartens mit Figuren, die auf seinen Wegen einherwandeln, unter verschiedenen Einwirkungen bis herab zu einfachen Bildern wie von der Motte und der Kerze allegorisch darstellen, fallen unter die Zahl solcher Emblembücher; aber sie stellen einfach eine Reduktion auf kleinen Maßstab und eine gedrängte, handliche und volkstümliche Form desselben Geistes hübscher Erfindung dar, der die Wände und Decken gewaltiger Häuser und öffentlicher Hallen sowie Teppiche mit Personifikationen wie der glänzenden Reihe der „Triumphe" Petrarcas, der Liebe, der Zeit, des Todes, der Keuschheit in unserem Nationalmuseum zu South

Kensington und den zahllosen Verkörperungen der Jahreszeiten, der Sinne, der Tugenden und Laster bedeckte. Die emblematische Kunst verfällt jedoch leicht der Pedanterie, und ihr künstlerisches Interesse erstirbt, wenn ihre Form ihr vorgeschrieben wird und Vorbilder und Regeln die Stelle eigener Erfindung einnehmen.

Die Hauptaufgabe für Symbol und Emblem liegt heutigen Tages auf dem Gebiete des dekorativen Zeichnens, das in seinen vollendetsten Formen als das Metrum oder die Poesie der Kunst betrachtet werden kann. Der Zeichner ergeht sich wie der Dichter innerhalb gewisser Grenzen, die, während sie Form und Behandlung festsetzen und bestimmen, ihm außerordentliche Freiheit in der anregenden Beschäftigung mit Vorwürfen lassen, die schwer oder gar nicht in rein naturalistischen Formen bewältigt werden können.

Es ist wahr, wir finden die emblematische Kunst in sehr steifer und entarteter Form und auf ganz einfältige Gegenstände angewandt vor. Sie wird z. B. vielfach im Handel benutzt, und man kann klassische Sagen und Symbole zu Handelsmarken oder Warenzeichen herabgewürdigt sehen. Überhaupt nehmen jetzt in unserem modernen Handelskriege Warenzeichen die Stelle der alten ritterlichen Heraldik ein — sicher ohne deren Glanz und Romantik —; Handelsmarken und Warenzeichen können ebenso schön gezeichnet werden und würden ihren Zweck in wirksamer Weise erfüllen, wenn sie mehr nach den Prinzipien der mittelalterlichen Heraldik behandelt würden, da sie dann mit einem Schlage Charakter, Bestimmtheit und dekorative Wirkung erhalten würden.

Die allegorische Kunst nimmt ebenfalls auf dem Gebiete der politischen Satire und Karikatur eine moderne volkstümliche Form an und vermag oft das

politische Empfinden anzuregen und zu beleben. Es ist dies beinahe ein Feld für sich, dem viele geschickte und tüchtige Künstler ihr ganzes Leben widmen und ihre Erfindungsgabe in der wirksamen Art zeigen, in der die politische Lage auf ein bekanntes Symbol, das jedermann verstehen und behalten kann, gebracht wird.

Auf dem Gebiete der poetischen Zeichnung wird der Symbolismus stets seinen Platz behaupten. Wenn der Künstler sich etwas über den vergänglichen Augenblick emporschwingen, die Vergangenheit ergründen, die Zukunft voraussehen will, wenn er auf das menschliche Leben als auf ein Ganzes und auf das Leben der Menschheit als eine zusammenhängende Kette blickt, wenn er sich mit Gedanken über den Ursprung und die Bestimmung des Menschen, über die Mächte und Leidenschaften, die ihn hin- und herreißen, über Liebe, über Hoffnung und Furcht, über das Geheimnis des Lebens und der Natur, den Wechsel der Jahreszeiten beschäftigt, dann muß er sich einer gehobenen Sprache bedienen und die schönen und beständigen Bilder des emblematischen Zeichnens aufsuchen.

ACHTES KAPITEL: DER GRAPHISCHE EINFLUSS ODER DER NATURALISMUS IN DER ZEICHNUNG. //

„Der graphische Einfluß!" könnten meine Leser ausrufen, „was für ein Dasein führt eine Zeichnung getrennt, ohne ihn, da das Vermögen der Darstellung mittels Stifte aller Art, Pinsels, Modellierstabs, Meißels, Feder, schon durch seine Natur auf ihn angewiesen ist?"

Dies ist ganz richtig, aber trotz alledem gibt es in der Kunst eine ganz bestimmte Grenzlinie, einen Unterschied in Geist und Aufgabe, der die Künstler und Epochen von den ältesten an geschieden oder gekennzeichnet hat.

Ich habe oft die Zeichnungen der prähistorischen Höhlenmenschen erwähnt. Obgleich diese graphischen Umrisse von Tieren gewöhnlich auf die Griffe von Waffen eingeritzt sind, scheinen sie mir doch stets den rein naturalistischen Zweck scharf gesondert von dem ornamentalen Sinne auszusprechen, als ob der erste Vorwurf des primitiven Künstlers darin bestanden hätte, ein möglichst genaues Profil von den Tieren, die er kannte, zu entwerfen, genau wie ein moderner Künstler mit den überlegenen Hilfsmitteln von Bleistift und Papier in den zoologischen Gärten Skizzen macht, ohne daran zu denken, sie in einer

Prähistorische graphische Kunst der Höhlenmenschen.

dekorativen Zeichnung als Teile zu verwenden. Der Hauptunterschied scheint darin zu bestehen, daß in der rein graphischen oder naturalistischen Zeichnung die individuellen Züge oder Verschiedenheiten aufgesucht werden, während in der ornamentalen oder dekorativen Zeichnung die typischen Formen oder Beziehungen aufgesucht werden.

Prähistorische graphische Kunst der Höhlenmenschen.

Im Laufe der Entwickelung der historischen Kunst in verschiedenen Ländern und bei verschiedenen Völkern, unter verschiedenen sozialen und politischen Systemen können wir eine Art von Kampf um die Oberhand zwischen diesen beiden Prinzipien wahrnehmen, die jetzt noch die Welt der Kunst in zwei Lager teilen; und obgleich in der vollendetsten Kunst diese beiden versöhnt und in Einklang gebracht erscheinen als die beiden Seiten einer und derselben Sache, so scheint doch das allgemeine Kunstempfinden von einer Seite zur anderen hin- und herzuschwingen,

wie die Gezeiten in Ebbe und Flut. Zu einer Zeit sucht das menschliche Empfinden in der Kunst nach feststehenden Typen, Symbolen und Sinnbildern der Rätsel des Lebens und der Geheimnisse des Weltalls, wie in der Kunst des alten Ägypten. Zu einer anderen geht sein Interesse in der Darstellung von individuellen Zügen und Besonderheiten auf und bemüht sich, der Natur durch ihre zahllosen Feinheiten und Umwandlungen zu folgen, wie in unseren Tagen, wo die verschiedenen Ideale, die unsere Künstler begeistern, hingestellt werden können als:

1. das Bestreben die Dinge abzubilden oder darzustellen, wie sie sind,

2. das Bestreben, die Dinge abzubilden oder darzustellen, wie sie zu sein scheinen.

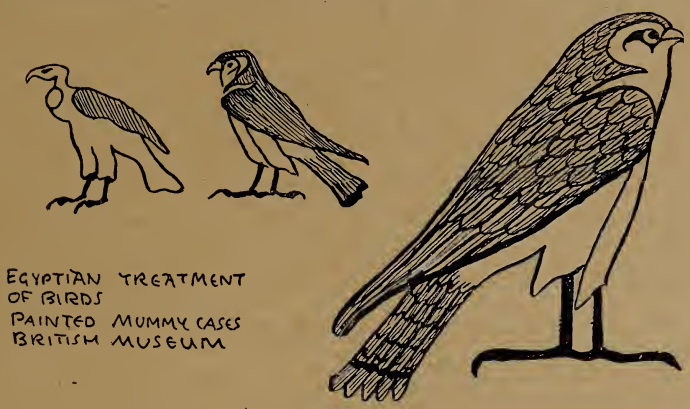
Was für Unterschiede in Methode oder Material auch in Betracht kommen mögen, ich glaube, es wird sich herausstellen, daß dieser tatsächliche Unterschied in der geistigen Richtung, der ihnen zugrunde liegt, den Grund für die Verschiedenheiten, die wir erblicken, abgibt, d. h. in einem wahren und durchdachten Kunstwerke.

Jeder wahre Künstler strebt natürlich danach, seine Vorstellung nach bestem Vermögen auf die harmonischste und kraftvollste Weise zu verwirklichen; aber im Verlauf der Entwickelung eines beliebigen Kunstwerks gibt es in jedem Stadium Probleme zu lösen.

Wollen wir ein wiederkehrendes Flächenornament zeichnen! Wir fühlen, daß wir die Teile dem Ganzen unterordnen, daß wir darauf sehen müssen, daß unsere leitenden Strukturlinien harmonisch sind, daß wir nicht das kleinste Detail ohne Rücksicht auf die Gesamtwirkung betonen können. Wir können finden, daß die Zeichnung Vereinfachung verlangt, und

müssen daher sogar ein Element der Schönheit ausstreichen. Solche Opfer sind häufig unerläßlich. Unsere Liebe zum Naturalismus mag uns dazu verleiten, unsere Details, unsere Blätter und Blumen auszuarbeiten, mit der natürlichen Erscheinung in vollem Licht und Relief zu wetteifern, bis wir finden, wir haben die Ruhe und den Sinn für stille Flächenwirkung verloren, die das Wesen der Musterzeichnung ausmachen, wir sind über die Leistungsfähigkeit unseres Materials hinausgegangen, so daß wir zu der

Ägyptische Behandlung von Vögeln.



Überzeugung kommen, daß auch Geschicklichkeit und graphisches Vermögen unkünstlerisch sein können, wenn sie falsch angewandt oder am unrechten Orte verschwendet werden.

Wollen wir eine Landschaft auf Papier oder Leinwand umschreiben oder darstellen! Licht und Schatten durchhuschen sie und wandeln in jedem Augenblick dunkel zu hell und hell zu dunkel um, so daß das allgemeine Wesen und der Ausdruck des Schauplatzes beständig wechselt gleich dem Ausdruck eines menschlichen Gesichtes, wenn wir es beobachten. Welchen sollen wir wählen? Welcher er-

scheint als der ausdrucksvollste, der schönste? Sollen wir uns ferner mit einem allgemeinen oberflächlichen Eindruck begnügen und die Details unbestimmt lassen? Sollen wir nach der Treue des Allgemeintones oder der Treue der Lokalfarbe streben? Sollen wir bei den Linien der Komposition verweilen? Sollen wir alle Sorgfalt auf die richtige Anordnung der Ebenen verwenden oder unser Hauptaugenmerk auf Licht und Schatten sowie feine Detailausführung lenken?

Alle diese verschiedenen Probleme gehören der graphischen Darstellung, den graphischen Methoden der Griffelkunst und Zeichnung an; und das Schaffen verschiedener Künstler unterscheidet sich gewöhnlich nach der Richtung ihres Empfindens, nach der besonderen Seite oder Anschauung, von der aus sie am meisten ihr Werk betrachten.

Sogar die abstrakteste symbolische oder ornamentale Zeichnung in reinem Umriß muß eine graphische Eigenheit haben, wenn sie auch absichtlich auf den Ausdruck weniger Tatsachen beschränkt ist.

Die Methode, in der ein altägyptischer Maler oder Hieroglyphensteinmetz einen Geier oder Habicht skizzierte, wobei er sein Augenmerk entweder nur auf die Treue der Masse oder Silhouette oder auf den Umriß und die ausdrucksvolle Gestaltung des Gefieders oder die vorspringenden Merkmale wie Klauen und Schnabel richtete, wurde, obwohl außerordentlich abstrakt, dennoch der Naturtreue und Wirklichkeit innerhalb der Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit gerecht und ließ keinen Zweifel an den dargestellten Vögeln.

Eine ähnliche Eigentümlichkeit findet sich in japanischen Vögelzeichnungen, nur mit weniger Strenge und monumentalem Empfinden. Das graphische oder naturalistische Empfinden ist am stärksten,

und die individuellen Zufälligkeiten sind besonders scharf hervorgehoben. Bei modernen europäischen naturgeschichtlichen Zeichnungen von Vögeln und anderen Tieren verliert sich dieser kräftige graphische Sinn für Charakteristik in einem allgemeinen Eindruck, weil kleine oberflächliche Details des Gefieders und der Struktur sorgfältig beachtet sind. Es ist oft

Ein Vogelsteller. Wandmalerei. 19. Dynastie. Britisches Museum.

weniger Leben darin, aber tatsächlich mehr Ähnlichkeit. Die allgemeine Richtung in der Kunstentwickelung eines Volkes scheint von dem formalen, monumentalen und symbolischen Typus der Darstellung und Zeichnung in strenger Beziehung zu architektonischer Konstruktion und Dekoration zu freierem Naturalismus, individueller Porträtähnlichkeit und einem ungezwungeneren graphischen Stile zu führen.

Japanische graphische Kunst. Aus den „hundert Vögeln von Bari“.

Japanische graphische Kunst. Aus den „hundert Vögeln von Bari“.

Wir können diese Tendenz sogar in der streng monumentalen und starren Kunst des alten Ägypten wahrnehmen, die namentlich in der Porträtskulptur sogar schon in dem alten Reiche wegen ihres außerordentlichen Realismus bemerkenswert ist und in der Wandmalerei der späteren Periode des thebanischen Reiches (wie in dem Grabe zu Beni Hasan) bedeutende Freiheit und Lebenstreue aufweist.

Ein sehr bekanntes Beispiel von Realismus ist der berühmte „Schreiber" im Louvre, eine farbige Statuette, wie man annimmt, aus der fünften oder sechsten Dynastie, von außerordentlicher Lebenstreue. Die Augen bestehen aus einer Iris von Bergkristall, die eine metallene Pupille umschließt und in einen Augapfel von undurchsichtigem weißen Quarz eingelassen ist.

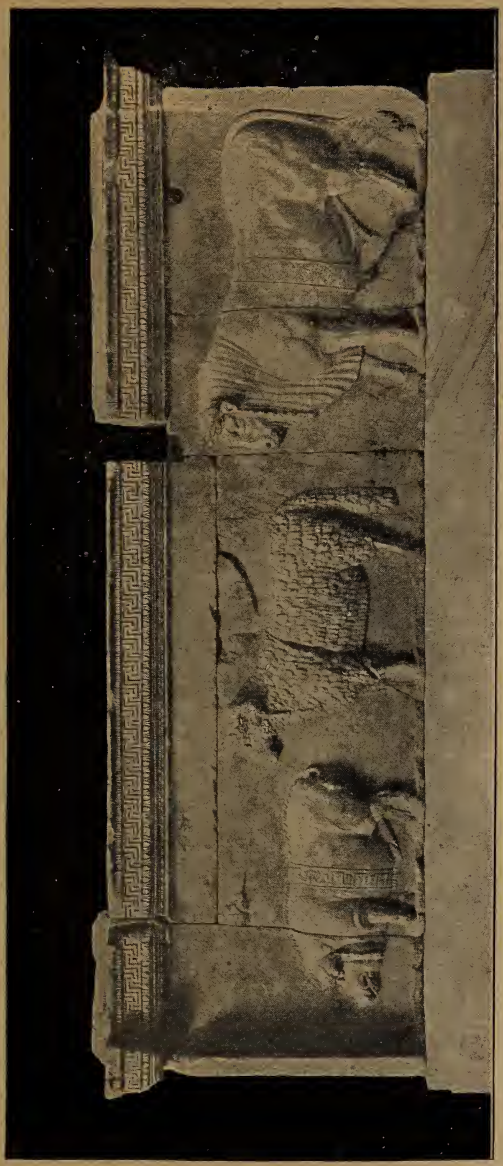
Die griechische Skulptur zeigt ebenfalls eine allmähliche Entwickelung von der archaischen Periode an, in der sie der alten asiatischen Kunst gleicht, bis zu der Feinheit, Freiheit, Schönheit der Zeichnung der Pheidiasschen Periode, wo das Gleichgewicht zwischen naturalistischem und monumentalem Empfinden vollständig hergestellt zu sein scheint. Später bemerken wir als das Ergebnis des Strebens nach augenfälligerem Naturalismus und dramatischerem Ausdruck ein ganz verschiedenes Empfinden in den Skulpturen des Frieses des großen Altars zu Pergamon, der den Kampf der Götter und der Titanen darstellt — ein staunenswerter Vorwurf, ausgeführt mit ausnehmender Kraft, Geschicklichkeit und Mühe in Hochrelief; aber trotz der Energie und dramatischen Bewegung fühlen wir im Vergleich mit der Feinheit und ruhigen Schönheit der Parthenonskulpturen, daß diese Eigenschaften mit einem beträchtlichen Verlust auf anderer Seite erkauft worden sind; doch ist das Werk

Ägyptischer Schreiber. Porträtstatuette. 5. oder 6. Dynastie. Louvre.

als Vertreter der realistischeren und dramatischeren Seite der griechischen Kunst interessant.*)

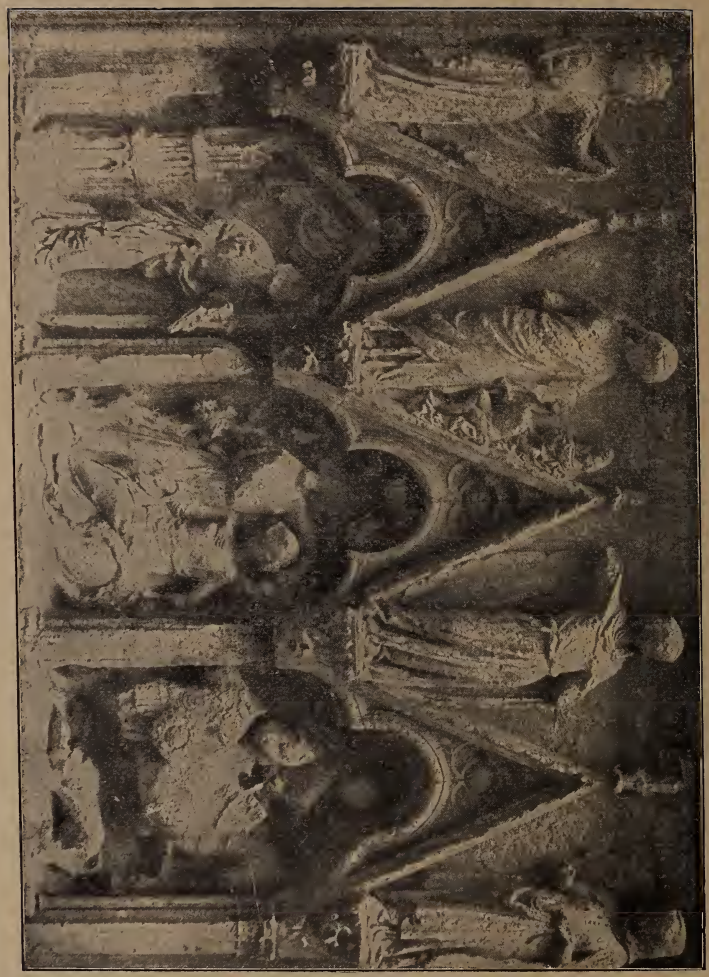
Doch die Anmut und der Reiz der griechischen Kunst schien in der Tat nicht aussterben zu wollen. Die gesamte römische Kunst war in ihren besten Werken von ihr inspiriert, wenn diese nicht tatsächlich von griechischen Künstlern ausgeführt wurden, und dank den griechischen Kolonien waren griechische Überlieferungen schon lange in Italien naturalisiert, wo sie einen fruchtbaren Boden fanden. Schöne Porträtskulpturen wurden in der Kaiserzeit geschaffen, wie die Augustusstatue, der Kopf von Julius Caesar und viele andere wohlbekannte Büsten bezeugen. Auch die Treue und Schönheit einiger ihrer Tierskulpturen können wir in dem feinen Stile des 1872 auf dem Forum entdeckten Frieses der Opfertiere wahrnehmen. Der griechische Geist erscheint sichtbar in der dekorativen Pracht der byzantinischen Periode, und wiederum in italienischer Gewandung erfüllt er die Maler und Bildhauer der Frührenaissance, z. B. in den Werken Giottos, Ghibertis und Donatellos. Mit der Entwickelung der gotischen Architektur im dreizehnten Jahrhundert kam ein neues und kräftiges Empfinden für den Naturalismus auf, das mittels der Architektur alle Zeichenkünste beeinflußte. In der Tat scheint die Zeichnung die ganze gotische Periode hindurch mehr den Charakter eines lebenden organischen Wachstums an sich zu tragen, das zwar durch eine gewisse Tradition und den Einfluß des architektonischen Stils beherrscht wurde, aber innerhalb dieser Grenzen und derer des Materials, in dem diese Kunst ihren Ausdruck fand, eine außerordentliche Freiheit

*) Die Originalplatten befinden sich im Berliner Museum, Abgüsse von einigen in South Kensington.



Skulpierter Fries, entdeckt auf dem Forum, 1872.

Kathedrale von Auxerre. 13. Jahrh.



sowohl in Erfindung als graphischer Kunst entfaltete, die gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Gipfelpunkt erreichte oder vielleicht durch den Klassizismus aufgesaugt wurde.

Kathedrale von Amiens. 14. Jahrh.

Die gotische Skulptur des dreizehnten Jahrhunderts besitzt in ihren besten Schöpfungen, wie wir sie in Frankreich finden, beinahe die Schlichtheit, Anmut und natürliche Empfindung der griechischen Werke. Dies kann man an den Figuren der Westfront der

Kathedrale von Auxerre und ebenso an dem Portale in Amiens sehen, und in den Porträtbildnissen dieser Periode und weiterhin drei Jahrhunderte hindurch in denen unserer eigenen Kathedralen und Kirchen finden wir überaus zahlreiche Belege für die graphische Kraft in sorgfältigen und charakteristischen Porträts, verbunden mit Schönheit der Zeichnung im Detail und dekorativer Wirkung.

Was wir Realismus nennen würden, kommt auf wundervolle Weise in der Behandlung der Natur der heiligen Martha in St. Urbain zu Troyes, einem Werke des fünfzehnten Jahrhunderts, zum Vorschein.

Die gotische Kunst war ebenso eine gefühlvolle Kunst und nahm innigen Anteil an dem menschlichen Leben in all seinen Lagen.

In den prächtig gemalten Psaltern, Missalien, Horenbüchern und Chroniken des Mittelalters ist das Leben jener Tage in glänzenden und lebhaften Farben geschildert. Wir sehen die Landleute bei ihrer Arbeit auf dem Felde, wie sie pflügen, säen, ernten, dreschen, die Trauben treten. Wir sehen den Jäger, den Fischer und den Schäfer, den Schreiber bei seiner Arbeit, den Heiligen bei seinen Gebeten, den Ritter in voller Rüstung, den Glanz und die Pracht der Waffenspiele und Turniere mit all ihrem Farbenschimmer und ihrer zierlichen Heraldik; wir sehen den König in seinem Hermelinmantel und den Bettler in seinen Lumpen, den Mönch in seiner Zelle, den Liebenden mit seiner Laute — feine Miniaturen, die oft in geglättetes Gold gefaßt und mit luftigen Friesen oder Umrahmungen von Blumen und Blättern umgeben sind.

Diese Umrahmungen werden im Laufe der Zeit aus einem Ornament rein phantastischer Art zu wirklichen Blättern, Blumen oder Früchten, wie in dem Brevier Grimanis, das Memling, dem berühmten

Die heilige Martha. St. Urbain, Troyes.

flämischen Maler, zugeschrieben wird und in dem die Einfassungen auf einigen Seiten aus naturalistischen Malereien von Blättern und Beeren, Vögeln und Schmetterlingen auf Goldgrund mit vertieften Schatten bestehen. Hier bemerken wir, wie das naturalistische Empfinden wieder die Oberhand gewinnt und das malerische Geschick des Miniaturisten triumphiert, aber die Wirkung ist noch reich und ornamental.

Als die Druckerpresse in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts dem Schreiber mit seinem Manuskript Konkurrenz zu machen begann, bot sie dem Künstler in dem Holzschnitt eine neue Methode, die zu einer neuen Entwickelung des graphischen Vermögens und der Zeichnung mittels Linien und schwarz und weiß führte, obgleich sie zuerst lediglich als eine Methode gedacht war, den Illuminator mit Umrißzeichnungen zu Buchillustrationen und Ornamenten zu versorgen, die dann mit Farbe und Gold ausgefüllt wurden.

Die schwarz-weiße Wirkung wuchs indessen gleichsam durch eigene Kraft: man fand nicht nur, daß sie durch verschiedene Behandlung der Linie und des vollen Schwarz beträchtlich zur Erhöhung der dekorativen Wirkung beitrug, sondern der graphische Zeichner fand in der reichen, kräftigen Holzschnittlinie ein dankbares und ausdrucksvolles Darstellungsmittel. Die besten Künstler der Zeit widmeten sich dem Werke, namentlich in Deutschland, der Heimat des Buchdrucks, selbst. Köln, Mainz, Augsburg, Ulm, Nürnberg waren sämtlich berühmte Zentren für die Ausübung der Buchdruckerkunst, ebenso wie Venedig und Florenz, Basel und Paris.

Bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrscht das gotische und ornamentale Empfinden in der Behandlung der Zeichnung für Holzschnitte in Büchern noch vor; am lehrreichsten und anregendsten sind sie

Memling. „Befreiung des heiligen Petrus". Brevier Grimanis.

Memling. „David bringt die Bundeslade in die Stiftshütte". Brevier Grimanis.

wegen der Schlichtheit der Methode und Linie und der Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

Charakteristische Arbeiten von gotischer Empfindung und beträchtlicher graphischer Kraft erblickt man in den Holzschnitten der Nürnberger Chronik (1493), die von Michael Wohlgemuth, dem Lehrer Albrecht Dürers, gezeichnet worden sind. In diesen kräftigen Holzschnitten können wir deutlich die Überlieferung jenes gotischen Empfindens und Stils der graphischen Zeichnung erblicken, die sich später in den Werken der großen deutschen Zeichner entfalteten.

Die herrlichen Holzschnitte aus Dürers „Apokalypse" und der „Kleinen Passion" sowie die „Die Kanone" benannte Zeichnung (1518) gewähren uns tiefere Einsicht in seine Zeichenmethode und sein graphisches Vermögen, schwerlich kann man kräftigere oder bessere Beispiele für das Studium des Ausdrucks mittels kräftiger Linien ausfindig machen, eine Mahnung, die von den Zeichnern in allen Materialien wohl zu beherzigen ist, natürlich ganz besonders aber von denen, die aus der Zeichnung von schwarz und weiß ihre Hauptaufgabe machen. Für Dürers feinere Linienbehandlung auf Kupfer gibt es kein besseres Beispiel als das Bildnis von Erasmus.

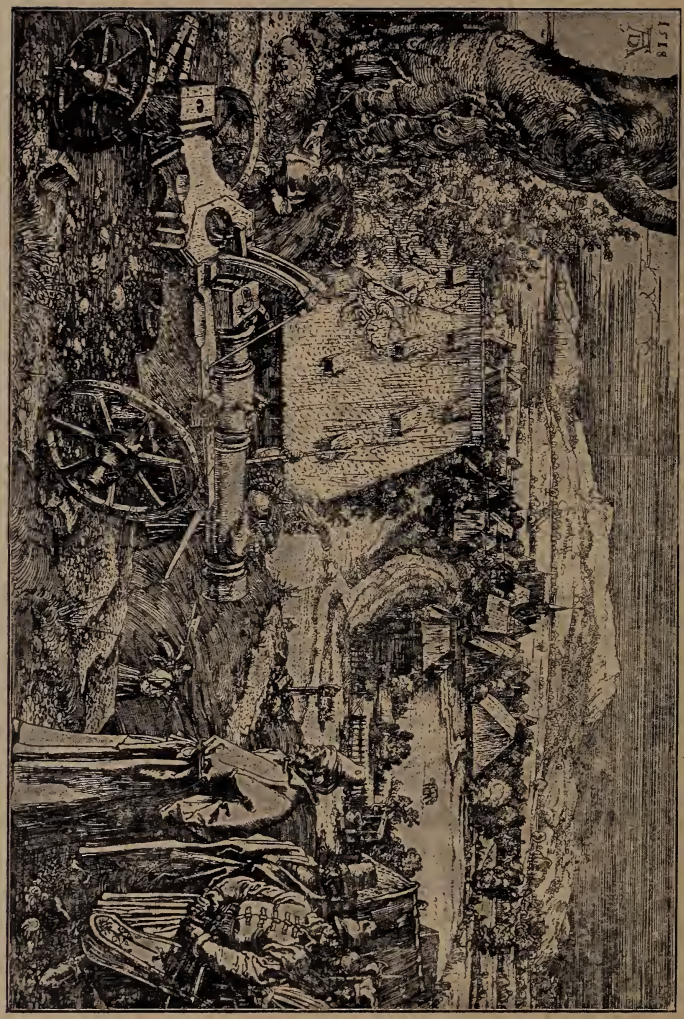
Der Stil der Zeichnung, der sich in diesen Holzschnitten zeigt, war ohne Zweifel durch das Wesen der Methode des Holzschnittes einer großen Verbreitung fähig. Die Zeichnung auf dem glatten Brette — nicht auf dem Querschnitt des Baumes wie bei den heutigen Holzschnitten — wurde in Wirklichkeit mit dem Messer, nicht mit dem Stichel ausgeschnitten. Jede Linie mußte gleichsam von der Oberfläche aus herausgearbeitet werden, während der Grund oder der weiße Teil zu beiden Seiten tiefer lag, so

Albrecht Dürer. „Apokalypse".

daß die Schwärze und der Druck den Abdruck der Oberfläche scharf auf das Papier in der Presse übertrugen. Diese Bedingungen mußten natürlich zu einer gewissen Sparsamkeit in der Linie sowohl als in der

Albrecht Dürer. Erasmus. 1526.

Stärke und Richtung führen und die Verwendung eines kräftigen Umrisses und ausdrucksvoller Linien begünstigen, die zur Darstellung des Flächenreliefs oder Schattens in verhältnismäßig einfacher Weise



Albrecht Dürer. „Die Kanone", 1513.

Albrecht Dürer. „Kleine Passion". Die Kreuzabnahme.

angeordnet waren und oft in volles Schwarz übergingen wie in den kleinen Falten der Gewänder und in Details. Die Zeichnung wurde wahrscheinlich mit einer Rohr- oder Gänsefeder ausgeführt, welch letztere vielleicht heut noch das beste Werkzeug für die ausdrucksvolle graphische Zeichnung im Maßstabe der Buchillustration bietet, da sie die denkbar höchste Wirkung mit der höchsten Schlichtheit und Sparsamkeit der Mittel verbindet. Ihr einziger Rival (obgleich sie auch als wertvolle Aushilfe für die Farbe angesehen werden kann) ist die schmale, biegsame Pinselspitze; diese hat den Vorteil, daß sie sich leichter in volles Schwarz ausbreitet, obgleich sie auch vermöge ihrer sehr leichten Handhabung mehr dazu neigt, zu einem verschwommenen Stile zu verleiten.

Feine und feste graphische Linienführung und reiche Zeichnung mit einem feinen Gefühl für den dekorativen Wert von Wappenschildereien und festlichen Aufzügen kann man in der berühmten Reihe von Holzschnitten: „Der Triumphzug Maximilians" wahrnehmen, bei denen Albrecht Dürer und Hans Burgkmaier zusammenarbeiteten. Das heißt: jeder von ihnen lieferte einen großen Teil der Zeichnungen. Es war ein sehr umfassendes Werk für den Holzschnitt. Der Entwurf zerfiel in zwei Teile: der eine bestand in der Zeichnung eines Triumphbogens, der allgemeinen Idee nach eine Nachahmung der altrömischen Triumphbogen der Kaiserzeit. Dieser Teil des Werkes bestand aus zweiundneunzig Stöcken, die, nebeneinandergestellt, einen Holzschnitt von $10^1/_2$ Fuß Höhe und 9 Fuß Breite bilden. Dieser Teil war ganz von Albrecht Dürer gezeichnet und auf Holz übertragen und von Hieronymus Andreae geschnitten.

Der zweite Teil bestand aus dem Triumphzuge und dem Triumphwagen Maximilians und seiner Ge-

mahlinnen, gezeichnet von Dürer, und anderen allegorischen und heraldischen Wagen und Kriegsmaschinen, Wagen mit Hofbeamten, Gruppen von gewappneten Rittern, Bewaffneten aller Arten, Landleuten und sogar Gruppen von afrikanischen Wilden.

Hans Burgkmaier. Rittergruppe aus dem „Triumphzuge Maximilians".

Sechsundsechzig der Zeichnungen des Zuges verdankt man Hans Burgkmaier.

Es ist bemerkenswert, daß der allgemeine Entwurf für diesen Triumphzug zuerst auf lange Pergamentstreifen gezeichnet war, die jetzt noch in der Kaiserlichen Bibliothek in Wien vorhanden sind; die Holzschnitte schlossen sich in der Zeichnung diesem mehr oder weniger an; Dürers Zeichnungen sind eine freiere

Wiedergabe, während man annimmt, Burgkmaier habe sich näher an den gemalten Entwurf der Miniaturisten gehalten, obgleich es sehr gut möglich ist, daß beide ebenfalls die Skizzen für die Ausführung der Miniaturisten geliefert haben. Dieses große Unternehmen blieb jedoch unvollendet und wurde mit dem Tode des Kaisers im Januar 1519 aufgegeben. Das Werk soll im Jahre 1512 begonnen worden sein.

Wegen seiner rein ornamentalen Wirkung in schwarz und weiß sollte der reiche, kräftige, jedoch empfindungsreiche Umriß der venetianischen und florentinischen Holzschnitte und ihre Verwendung von vollem Schwarz studiert werden.

Der Umfang der graphischen Darstellung und sogar der Schilderung von Naturerscheinungen, die im bloßen Umriß gegeben werden können, ist natürlich riesig.

Die Bedeutung der graphischen illustrativen Leistungsfähigkeit des Holzschnittes wurde schon von den Verfassern von Naturgeschichten und den Zusammenstellern von Kräuterbüchern von den ersten Zeiten des Buchdrucks an erkannt und verwertet.

Es gibt ein schönes Kräuterbuch, das von Dr. Fuchsius (dessen Name, wie es scheint, noch heute in der Fuchsia weiterlebt) geschrieben wurde. Es wurde in Basel 1542 gedruckt; die Zeichnungen darin sind schöne Belege dafür, was der Umriß zu leisten vermag, und bemerkenswert wegen der Vereinigung von schönem Stil mit Naturtreue und dekorativem Empfinden. Die vom Hornmohn ist hier abgebildet. Das Buch ist auch wegen der Porträts der Zeichner und des Holz- oder Formschneiders, die am Schlusse angefügt sind, interessant.

Die in dem Kräuterbuche von Matthiolius enthaltenen Holzschnitte von Pflanzen, in denen mehr

Flächen- und Schattenlinien angebracht sind, sind gut und kräftig, stil- und charaktervoll und heben die wesentlichen Züge des Gewächses hervor. Dasselbe läßt sich von denen in dem Kräuterbuche unseres Landsmanns Gerard sagen, obgleich die Abdrücke in der Regel nicht so scharf und gut sind; aber es wurde in der Zeit des Verfalls der Druckerkunst, in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, hergestellt.

Obgleich für rein illustrative Zwecke verwandt, mehr, als dies bei den in die neueren Lexika zur Veranschaulichung bestimmter Erscheinungen aufgenommenen der Fall ist, verraten diese Holzschnitte stets, außer der Treue der Hauptzüge in Wuchs und Charakter, ein Gefühl für Zeichnung. Sie sind nicht bloße Abbildungen von Pflanzen, sondern sind in gutem Verhältnis zueinander als Raum- und Flächenausfüllungen in der Zeichnung angeordnet und bilden tatsächlich, wenn auch unauffällig, ein Ornament der Seite.

In bezug auf ausdrucks- und empfindungsvolle Linien und Striche in der Wiedergabe von Blumen sind die japanischen Künstler beachtenswert, und ihre Bücher, die von — nach alteuropäischer Art in das Brett geschnittenen — Holzstöcken gedruckt sind, sind voll von Geist und Anregung. Auf das Holz mit spitzem Pinsel gezeichnet, der gelegentlich ausgebreitet wird, um volles Schwarz zu liefern, oder seitwärts gewandt oder geschleift wird, um die Beschaffenheit der Linie zu verändern, zeigen sie in dem Ausdruck der Form durch einfache Mittel jene außerordentliche Leichtigkeit und Sicherheit, die nur durch lange Übung, unmittelbares Arbeiten, genaue Kenntnis und scharfe Beobachtung der Natur erlangt werden kann. Die hinzugefügten feinen und zarten Farbentöne erhöhen

die Wirkung und verleihen ihnen eine ganz eigenartige dekorative Schönheit, obgleich sie in einem Geiste in den Raum, den sie einnehmen, hineinkomponiert sind, der sich von dem der erwähnten Holzschnitte in den alten Kräuterbüchern durchaus unterscheidet. In der Hauptsache gehören sie mehr zur zweiten Kategorie der künstlerischen Tätigkeit, die ich früher als das Streben bezeichnete, den Anschein der Dinge ohne Voreingenommenheit wiederzugeben, die sich am Zufälligen, am Unerwarteten und bisweilen, wie man einräumen muß, geradezu an Häßlichkeit und Plumpheit erfreut; mir scheint, als ob die Richtung, die man mitunter kurzweg als „Impressionismus" bezeichnet, von der japanischen Kunst mächtig beeinflußt worden sei.

Mittelalterliche Grabdenkmäler sind oft in der Qualität und Verwendung des Umrisses sehr fein und zeigen eine wundervolle Höhe genauer Charakterisierung im Porträt sowie Schönheit der ornamentalen Wirkung in der Verwendung von ebenen Flächen, die durch reiche Muster belebt sind, und gute Anordnung der Gewänder. Die aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert stammenden, namentlich die belgischen Werke, sind für das Studium sowohl dieser Dinge sehr wichtig, als auch in bezug auf den feinen Geschmack, die Schlichtheit und das starke künstlerische Empfinden, das sich unter strenger Beschränkung auf die Eigenart des Materials äußert, da sie wegen der außerordentlich scharfen Charakterisierung durch sehr einfache Mittel bemerkenswert sind — die Linien und vertieften Teile sind in die glatte Grabplatte eingehauen und mit schwarzer enkaustischer Masse ausgefüllt, während die Farben der Heraldik häufig emailliert sind. Man beachte die schönen Linien der Gewandung in dem abgebildeten

Hornmohn. Aus Fuchsius, „De Historia stirpium", 1542.

Japanische Pflanzenzeichnung. Farbiger Holzschnitt.

Japanische Pflanzenzeichnung. Holzschnitt aus einem botanischen Werke.

Werke aus Brügge und das feine Relief der Figuren auf dem reich gemusterten Grunde. In England waren die Figuren und Einfassungen aus der Grabplatte gehauen und in die Steinplatte, die den Hintergrund bildete, eingelassen; aber die flämischen Grabmäler zeigen eine andere Behandlung, da sich die Figuren auf einem reichgemusterten Grunde erheben, also in das Grabmal eingehauen sind, das die Form einer vollständigen Füllung oder Flächendarstellung annimmt, welche die Steinplatte bedeckt.

Man kann auf den späteren Grabmälern die Anstrengungen des Zeichners verfolgen, seinen Figuren durch Hinzufügung von Schatten- und Kreuzlinien und größerer Mannigfaltigkeit im allgemeinen mehr Relief und graphischen Ausdruck zu verleihen, ebenso das Bestreben, den Beschränkungen der Flächenfüllung zu entgehen, ohne Zweifel unter dem Einflusse der steigenden Bedeutung der Malerei, die von der Zeit der Renaissance an alle anderen Künste durch ihren Einfluß beherrscht zu haben scheint. Aber bei den Grabmälern verschwinden die Schönheit der Zeichnung, der Reiz und die Schlichtheit der früheren Behandlung, sowie die reiche dekorative Wirkung mit dem Versuch, mannigfaltigere Wirkungen und Eigenschaften der Linienführung hineinzulegen, für die das Material und der Zweck ungeeignet waren.

Dieselbe Veränderung in der Empfindung ließ ihre Spur auf den plastischen Werken bei Grabmälern und Bildnissen zurück, die in der gotischen Periode bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oft edle und schöne Stücke einer feinen Porträtkunst waren, die mit äußerster Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt waren, mit einem starken, aber in Schranken gehaltenen Sinn für die ornamentale Bedeutung des Details, die jedoch unter dem Einfluß der Malerei und des Strebens

Vlämisches Grabmal.

nach augenfälligerem Naturalismus in der Wiedergabe der äußeren Erscheinung mehr oder weniger gezwungen in der Wirkung wurden, in Empfindung sowohl als Ausführung an ihrer Würde einbüßten und sich schließlich in klassischer Künstelei und theatralischem Pomp verloren.

Bei der einfachen Linienkunst und der rein graphischen Zeichnung ist es ferner beachtenswert, wie mit der Einführung der Kupferplatte und dem Versuch, in Buchillustrationen etwas wie malerische Werte und Helldunkel zu erreichen, die Kraft der Zeichnung und die Empfindung für gute Linienführung allmählich verloren ging.

Das Wiederaufleben des Holzschnitts unter Bewick half der Linienzeichnung — seiner früheren treuen Gefährtin — wenig. Bewick und seine Schule entwickelten den Holzschnitt vom malerischen Gesichtspunkte aus und mit der Absicht, gegenüber dem Stahl und Kupfer die Leistungsfähigkeit des Holzes für Wiedergabe gewisser feiner Strukturen und Töne zu erweisen. Ihre Hauptbedeutung liegt in der Verwendung der weißen Linie, die schon in den ersten Zeiten des Buchdrucks bekannt war, wie eine Titelzeichnung zu einem deutschen Werke (Pomerium de tempore, 1502) aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts bezeugt.

Bewicks Vögel, die wegen der Zartheit und Treue, mit denen das Gefieder wiedergegeben ist, bemerkenswert sind, sind ebenso das Werk eines Naturforschers wie eines Künstlers und zeigen abgesehen hiervon nur wenig Zeichnung und Empfindung.

Obgleich William Blake und Edward Calvert sich des Holzschnitts in beachtenswerter Weise bedienten, so wurde doch tatsächlich erst in der Mitte des Jahrhunderts ein ernstlicher Versuch unternommen, die

König Eric Menved und Königin Ingeborg von Dänemark, Ringstead 1319. Aus Creenys „Monumentale Denkmäler".

Linien- und Federzeichnung wegen ihrer ausdrucksvollen Stärke, ihrer ornamentalen Vielseitigkeit und ihres autographischen Wertes wieder zu beleben. Wahrscheinlich wurde sie in Wirklichkeit von deutschen Künstlern wie Schnorr (der eine Reihe von Bibelbildern mehr oder weniger in Holbeins Art schuf), Alfred Rethel und Moritz Schwind zuerst wieder aufgenommen. Rethels zwei große Holzschnitte „Der Tod als Freund" und „Der Tod als Feind" sind ziemlich bekannt, zeigen starkes zeichnerisches Talent und tragische Kraft und erinnern in ihrer Eindringlichkeit und Wirksamkeit an die Werke Dürers und der alten deutschen Meister.

In England war die Wiederbelebung der Linienzeichnung eine Folge der präraffaelitischen Bewegung (einer Bewegung, die sicherlich durch das Studium der älteren Italiener wie durch das der deutschen und flämischen Kunst beeinflußt worden war) und wurde durch die Arbeiten einiger der Leiter dieser Bewegung selbst erläutert.

Die Zeichnungen (in Holz geschnitten von den Gebrüdern Dalziel) von D. G. Rossetti, Holman Hunt und Millais, welche die 1857 erschienene Ausgabe von Tennysons Gedichten illustrieren, zeigen vielleicht die ersten entschiedenen Versuche in dieser Richtung.

Die Blätter der Zeitschrift „Once a Week", die 1859 zu erscheinen begann, waren das Mittel, neue tüchtige Linienzeichner einzuführen wie Frederick Sandys, Charles Keene, E. J. Poynter und Frederick Walker.

Die ersten drei zeigten in nicht mißzuverstehender Weise, daß sie die Art der Holzschnitte der deutschen Renaissance fleißig studiert hatten, aber ihr Studium war mit den Ergebnissen des modernen Denkens und dem Naturalismus verknüpft. Mit einem freieren graphischen Naturalismus anderer Art vereinigte

Zeichnung aus „Once a Week" von Charles Keene.

Walker eine gewisse Anmut und Empfindung, die von der klassischen Skulptur abgeleitet waren, wunderlich gemischt mit einem Gefühl für die Häuslichkeit nach Art der Holländer. In seiner schwarz und weißen Zeichnung verrät er ferner, wie ich glaube, in gewissem Grade die Einflüsse der Photographie, die seit jener Zeit eine so offenkundige Wirkung auf Kunst und Künstler ausgeübt hat.

„Once a Week", die diese und andere Künstler in die Öffentlichkeit einführte, wurde von den Eigentümern des „Punch" unternommen, der schon lange der in Faksimileholzschnitt wiedergegebenen graphischen Linienzeichnung eine entscheidende, berechtigte Stellung erobert hatte und sie noch behauptet. Die Arbeiten John Leechs und Richard Doyles sind wohlbekannt; der erstere verzeichnet mit leichten und bisweilen etwas verschwommenen Strichen die Gebräuche und Schwächen des englischen Lebens von Woche zu Woche mit außerordentlichem Geist, Humor und Charakter, oft mit Zuhilfenahme sehr einfacher Mittel.

John Tenniel gibt in seinem ernsteren und schwereren Stile nach wie vor seine Allegorien der politischen Lage in Szenen aus dem häuslichen Leben; sein Stil ist ebenfalls, wie ich glaube, durch deutsche Arbeiten beeinflußt.

Dann führte Charles Keene eine Art von impressionistischem Naturalismus ein, dem er aber auf seine eigene Weise Ausdruck gab; seine Arbeiten haben etwas Frisches und Unmittelbares an sich wie ungekünstelte Skizzen nach der Natur.

Du Maurier entfaltete einen anderen Stil, weniger kräftig, aber anmutiger in der Linienführung, und zugleich mit gewissen Anlehnungen an den romantischen Präraffaelismus gebrauchte er seinen Stift gelegentlich zur Karikatur.

In Linley Sambourne erblicken wir einen Zeichner und Griffelkünstler von bedeutendem Talent. Seine Federlinie ist kräftig und seine Zeichnung gediegen und graphisch mit bedeutendem Stilgefühl, sie verrät

Linley Sambourne. Verkleinert von einer Vollbildzeichnung im „Punch".

aber, wie ich glaube, den Einfluß der Photographie in der Wiedergabe von Licht und Schatten.

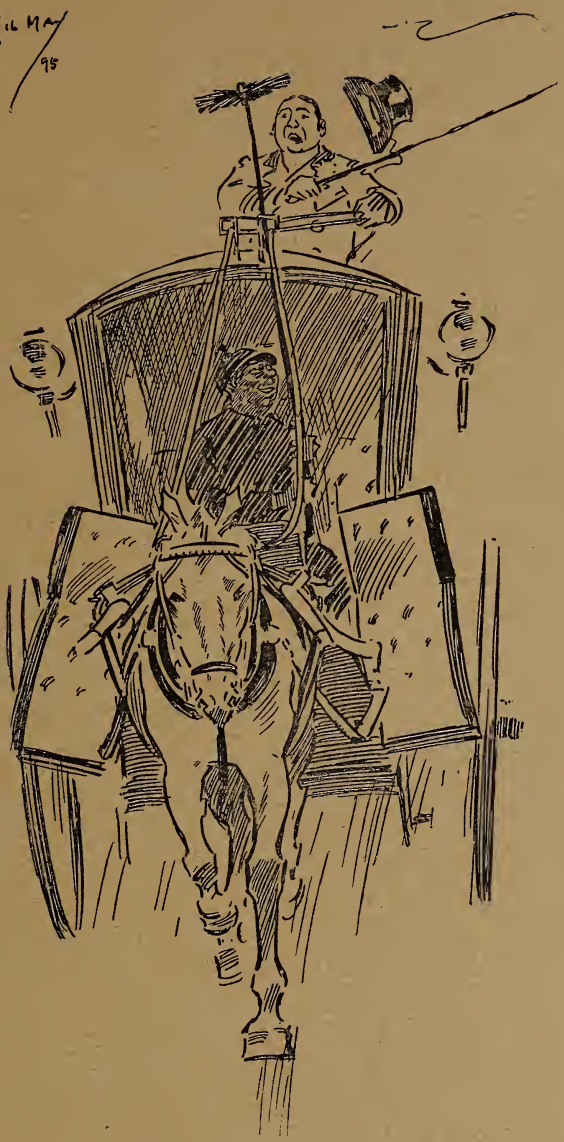
In der Beschaffenheit der Linie zeigt er eine gewisse Verwandtschaft mit Phil May, dem zuletzt in

den Stab aufgenommenen Künstler, obgleich dessen Behandlung sehr ungleichmäßig ist. Er vertritt in der Tat mehr das durch die Japaner beeinflußte moderne impressionistische Empfinden in der Linienzeichnung und bringt einen großen Gehalt an Charakter mit sehr geringer Mannigfaltigkeit und sehr wenig Detail zum Ausdruck; doch zeigt er mehr eine deutliche Neigung zu ungefälligen Kompositionen und häßlichen oder abstoßenden Typen.

Als ein Werk, das eine Anzahl der ernsteren und sorgfältig ausgeführten Linienzeichnungen in schwarz und weiß von modernen Künstlern in Holzschnitten enthält, kann die von den Gebrüdern Dalziel geplante Bibel gelten, von der nur ein Teil vollendet wurde, der aus einer Reihe feiner Zeichnungen von Holman Hunt, Madox Brown, E. J. Poynter, Frederik Leighton und anderen besteht. Sie tragen vielleicht mehr die Art von besonderen Bildern als von Buchillustrationen an sich, sind aber gut und sorgfältig ausgeführt.

Die älteren Ätzungen von Whistler sind voll feinempfundener Zeichnung von dem malerischen Detail alter am Wasser stehender Häuser, wie in dem berühmten „Wapping", das soeben seine Übertragung in eine Autotypie im „Daily Chronicle" erlebte.

Wir haben nun ein großes Publikum, das sich augenscheinlich für graphische Darstellungen in schwarz und weiß interessiert und sich an sie gewöhnt hat, und zwar infolge der unaufhörlichen Vermehrung der billigen illustrierten Blätter, Magazine und Bücher sowie der unaufhörlichen Erfindung von billigen photographischen und automatischen Reproduktionsverfahren und deren Anpassung an die Presse, die den Holzschnitt beinahe vollständig aus seiner Stellung einer volkstümlichen Vermittelung für das Verständnis der graphischen Kunst verdrängt haben.



Phil. May. Aus dem „Punch".

In diesen billigen Formen der malerischen Kunst gewinnt die Photographie beständig an Boden nicht allein als Reproduktionsmittel, sondern als Ersatz für selbständige künstlerische Erfindung und Zeichnung. Während sie nun auf dem ersteren Gebiete von ungemeinem praktischen Werte ist, droht sie auf dem letzteren, wie ich glaube, für die Entwickelung eines gesunden künstlerischen Geschmacks und Talents äußerst gefährlich und schädlich zu werden.

Die moderne Malerei und Zeichenkunst haben lange Zeit den Einfluß der Photographie erfahren (die in bezug auf gewisse täuschende Eigenheiten der Beleuchtung und des Reliefs unerreicht dasteht), und so haben ihr ohne Zweifel die Künstler selbst den Weg zur Beliebtheit und vielleicht sogar zur Besitzergreifung des Gebietes der volkstümlichen Kunst gebahnt.

Sofern jedoch die photographische Wirkung und der mechanische Tonstock der Federzeichnung und dem Holzschnitt vorgezogen wird, so bedeutet dies den Verlust des Charakters, des persönlichen Elements, des unterscheidenden künstlerischen Stils. Es bedeutet mit einem Worte die Veränderung künstlerischer Phantasie, Beobachtung, Mannigfaltigkeit durch wissenschaftliche Erfindung und mechanisches Verfahren — gewiß würde dies ein höchst unglücklicher Tausch sein.

NEUNTES KAPITEL: DER INDIVIDUELLE EINFLUSS IN DER ZEICHNUNG.

Wir sprechen gewöhnlich von der antiken Kunst, aber von modernen Künstlern. Strohhalme zeigen an, woher der Wind weht, und anscheinend unbedeutende Gewohnheiten können Veränderungen im Denken und Empfinden verraten, denen eine tiefe Bedeutung zukommt. Das Interesse hat sich jetzt mehr auf die Ausbildung der individuellen Besonderheiten als auf typische Formen konzentriert, während, wie wir gesehen haben, es gerade der letztere Charakterzug ist, der die Kunst der Alten von der unseren unterscheidet. In den großen monumentalen Werken der asiatischen Völker des Altertums sind die Namen der einzelnen Künstler verloren gegangen, und in der Kunst Ägyptens, Assyriens und Persiens sind sie von geringer Bedeutung, da sie sich an gewisse vorherrschende Typen und Methoden hielten; die meisten ihrer Werke, wie z. B. ihre Wandskulpturen könnten, während sie sich je nach der Nationalität unterscheiden, beinahe von derselben Hand ausgeführt worden sein — einer ägyptischen, assyrischen, persischen, wie gerade der Fall liegen mag. Tennysons Verse über die Natur können hier auf die Kunst angewandt werden:

„So sorgsam für die Art sie scheint,
„So sorglos für das Einzelleben."

Mit der intellektuellen Regsamkeit Griechenlands und der Entwickelung seiner Macht zum Staate führte die archaische, rein typische Periode ihrer Kunst, die eine wundervolle Harmonie und Einheitlichkeit besaß, zu der individuellen Entwickelung von Künstlern, und ohne Zweifel durch die Verbreitung des Schreibers und der geschichtlichen Erzählung unterstützt, sind uns berühmte Namen überliefert: wie Iktinos, der Erbauer des Parthenon, und Pheidias, sein Bildhauer, dessen Name den Höhepunkt der griechischen Kunst bezeichnet.

Die antike Sage von Daidalos scheint anzudeuten, daß die Kunst bei den alten Griechen stets eine Macht war, und Daidalos, der eine ähnliche Stellung in der Mythologie des Südens einzunehmen scheint wie der Schmied Wieland im Norden, kann der Vertreter ganzer Generationen von Künstlern und geschickten Handwerkern gewesen sein oder sie mit seinem Namen und Rufe gedeckt haben, gemäß der jetzt noch zu beobachtenden Neigung, mittels derer große Namen kleinere aufsaugen und ihnen im Laufe der Zeit Werke zugeschrieben werden, die ihnen in Wirklichkeit nicht alle gehören. Der Name wird ein entsprechendes Symbol für eine ganze Periode, Schule oder Gruppe von Arbeitern.

Man kann verstehen, welche Bedeutung die Handwerke auf der ersten Stufe der Kultur besaßen. Der Waffenschmied war der einzige, der in die Geheimnisse des Schmelzens des Metalls, der Bearbeitung von Eisen, Bronze, Erz und Kupfer, Gold und Silber eingeweiht war und die Fähigkeit besaß, aus diesen Materialien Gegenstände voller Schönheit zu gestalten, die dann die verehrten oder begehrten Schätze der Tempel und Königspaläste wurden.

Die Erzählungen von den altgriechischen Malern

Apelles und Protogenes beweisen ferner sowohl die Neigung zur Mythenbildung und die alte Vorliebe für Gespräche über Kunst, als auch die alte und beim Volke beliebte Anschauung, daß die Schönheit der Malerei im Verhältnis zu ihrem Täuschungsvermögen stehe, so daß Apelles' realistische Trauben, die nur die Vögel täuschten, wie man glaubte, von Protogenes' naturalistischem Vorhang, der die Kritiker anführte, übertroffen wurden. Diese Überlieferung scheinen unsere Bühnenmaler noch festzuhalten, wenn sie uns mit jenen wundervollen (mitunter allerdings fürchterlichen) gemusterten seidenen Vorhängen, mit Quasten und Schnüren von ungeahnter Pracht und geheimnisvollem Mechanismus, beschenken.

Die Namen und Werke von Praxiteles und Myron sind denen, die sich mit der antiken Skulptur beschäftigen, wohlbekannt, und diese sind nur die am hellsten strahlenden Sterne unter einer Menge von anderen weniger ausgezeichneten oder weniger von der allgemeinen Meinung begünstigten. Und doch kennen wir die Aphrodite von Melos nur unter dem Namen der Insel, auf der sie entdeckt wurde.

Wir wissen, daß die griechischen Vasenmaler häufig ihre Zeichnungen mit ihrem Namen versahen, und dieser Umstand hat der historischen Kritik und Einteilung auf diesem interessanten und schönen Gebiet der griechischen Zeichnung wesentliche Hilfe geleistet, wie es Fräulein Jane E. Harrison in ihren Schriften so geschickt getan hat.

In der byzantinischen und frühmittelalterlichen Periode bemerken wir wiederum eine großartige Entwickelung der typischen, symbolischen und tief bedeutsamen Kunst in der Architektur und Dekoration, aber wiederum sind Namen und individuelle Künstler meistenteils in Vergessenheit geraten. Wir wissen

z. B. nicht, wer die Zeichner der herrlichen Mosaiken in Ravenna waren.

Mit dem Aufkommen der Malerei in Italien im dreizehnten Jahrhundert entstand dagegen ein persönlicher und individueller Kunsttypus, in dem Namen außerordentliches Interesse erhielten. Dies wurde ohne Zweifel durch die Rivalität der Städte genährt, von denen jede einzelne unter ihrer eigenen Herrschaft unabhängig, jede Gemeinde stolz und bemüht war, in dem Glanze und der Schönheit der Kunst die benachbarte Gemeinde zu übertreffen. Dies führte zu einem heilsamen Wetteifern unter den Künstlern und sehr schönen Ergebnissen, da sich in den großen öffentlichen Denkmälern, den Rathäusern und Kirchen überreiche Gelegenheit für die höchste Ausübung der Kunst des Baumeisters, Malers und Handwerkers bot.

Das alte System, daß ein Meister mit seinen Schülern in seiner Werkstatt oder seinem Atelier arbeitete, herrschte vor. Man konnte die Kunst des Malens von Beginn an lernen, dem Reiben der Farben, dem Zubereiten der Leinwand, dem Mischen der Farben, dem Zeichnen der Kartons, dem Vergrößern der Zeichnung für Wandmalerei, dem Malen ornamentaler Umrahmungen und des dekorativen Details, das Verzieren von Stuckwerk, das Vergolden, die Miniaturmalerei und das Verzieren von Büchern, Altären, Wirtshausschildern, Schränken; vielleicht Stickerei- und Gewebemuster, Fahnen, Schau- und Prachtgeräte — all das konnte, vielleicht unter einem Meister, ausgeführt werden. Der Begriff Maler war damals noch nicht in dem Sinne spezialisiert, daß man entweder den Stubenmaler oder den Staffeleimaler darunter verstanden hätte. Ein Lehrling mußte seinen Beruf gründlich und praktisch in dem eigentlichen Sinne

des Wortes erlernen, und es hing von seiner persönlichen Fähigkeit und Begabung ab, ob er ein Meister werden sollte, dessen Name in das goldene Buch des Nachruhms eingetragen wurde, um künftigen Kunsthistorikern als Markstein zu dienen.

Die romanhaften Erzählungen und Episoden aus dem Leben der Maler, die auf uns gekommen sind, sind stets interessant, und in Italien, das der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens vom vierzehnten bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts war, finden wir eine überreiche Fülle von Überlieferungen dieser Art.

Hierher gehört z. B. jene hübsche Erzählung von Cimabue von Florenz, die sich zuerst bei Lorenzo Ghiberti (der im Jahre 1378 geboren war) findet, daß dieser auf einer Reise im Tale von Vespignano, ungefähr vierzehn Meilen von Florenz, den jungen Giotto als Schäferknaben traf, wie er das Bild eines seiner Schafe auf ein glattes Stück Schiefer mit einem spitzen Stein zeichnete, und ihn als seinen Schüler mit nach Florenz nahm.

Cimabue 1240–1302.

Cimabue gilt gewöhnlich als derjenige, der zuerst eine neue Bahn in der Richtung nach größerer Freiheit und Natürlichkeit eingeschlagen hat, als der erste, dessen Werke eine starke Individualität aufweisen und sich von den engen und genau vorgeschriebenen Regeln der byzantinischen Schule losmachten, die die älteste italienische Malerei der christlichen Zeit kennzeichnen. Diese war in der Tat durch die griechische Kirchenmosaikzeichnung beeinflußt, die beinahe als die Windeln der mittelalterlichen Malerei in Italien betrachtet werden kann.

Sein Altargemälde für die Kirche von Santa Maria Novella wurde in einer Prozession durch Florenz nach der Kirche getragen — ein Gegenstand, der den

Vorwurf für Lord Leightons wohlbekanntes und schönes dekoratives, leider zu wenig beachtetes Erstlingswerk geliefert hat.

Sein (Cimabues) Porträt in einem weißen gestickten Kleide mit einer Haube erscheint in einer Gruppe mit Giotto und anderen berühmten Zeitgenossen, die Petrarca und Laura umgeben, auf einem Freskogemälde von Simone Memmi, einem zeitgenössischen Künstler, an der Wand der Cappella degli Spagnoli in Santa Maria Novella.

Giotto 1276—1336.

Doch den eigentlichen Wendepunkt bezeichnet Giotto. Er kam geradewegs vom Leben außerhalb der Stadt, von den einfachen ländlichen Beschäftigungen eines Hirtenknaben, und es war bezeichnend, daß er der erste war, der einen neuen Geist in die Kunst einführen sollte. Natürliche Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Empfindung, das Vermögen der dramatischen erzählenden Malerei, Würde und Einfachheit des Stils und dekorative Schönheit — das waren einige der Vorzüge, mit denen Giotto das Gebiet der älteren italienischen Kunst bereichern sollte.

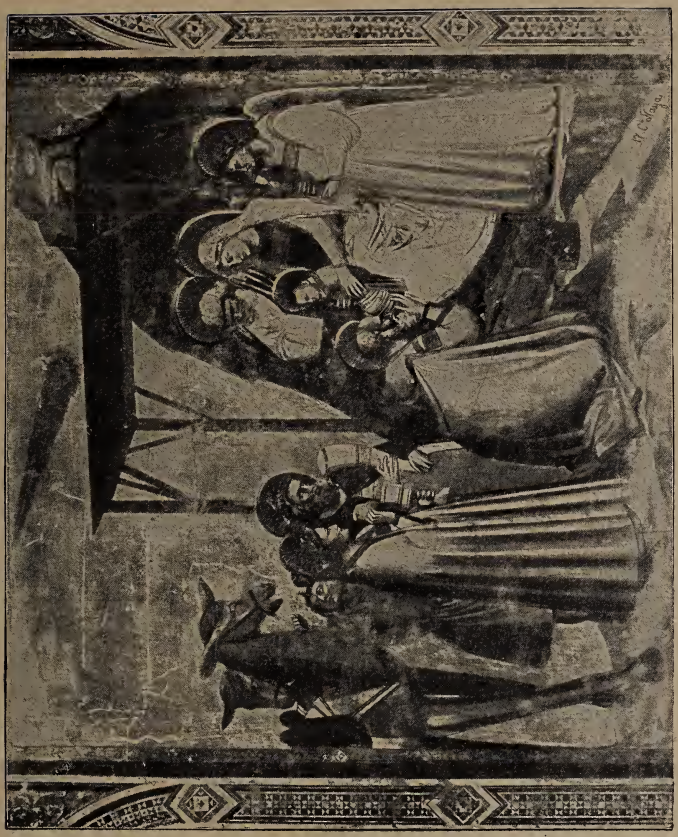
Er war mit Dante befreundet, der ihm seinen Tribut in den wohlbekannten Versen aus dem „Purgatorio“ zollt:

> . . . Durch Cimabue ward
> Zum Meister er der Malerei, und nun
> Tönt's Giotto überall; sein Name schwand.

Und Giotto hat uns ein interessantes Porträt von dem Dichter hinterlassen auf der Wand der Podestà oder des Ratssaales von Florenz, seinem ersten bekannten Werke. Giotto war in der Tat ein Mitschüler von Dante bei demselben Lehrer, Brunetto Latini, da Cimabue ihm die ganze gelehrte und künstlerische Bildung seiner Zeit gab. Giottos Ruhm als Maler verbreitete sich über ganz Italien, seine Dienste

Simone Memmi. Fresko mit den Porträts von Cimabue, Giotto und Zeitgenossen. Florenz. Kloster von Santa Maria Novella. Nach einer Photographie von Alinari.

Giotto. Porträt Dantes. Florenz. Palast der Signoria. Nach einer Photographie von Alinari.



Giotto. Fresko. Arenakapelle, Padua. Nach einer Photographie von C. Naya.

wurden von der Kirche sowie von reichen und hochstehenden Personen in Anspruch genommen.

Es gibt eine wohlbekannte Anekdote, die Zeugnis von der Geschicklichkeit und Sicherheit seiner Hand ablegt. Als ihn einmal ein Abgesandter des Papstes Bonifatius VIII. besuchte, um eine Probe seiner Meisterschaft zu sehen, nahm Giotto ein Stück Papier und zeichnete einen Kreis in einem Zuge ohne Zirkel.

Der päpstliche Abgesandte war enttäuscht, nicht ein schöneres Bild zu erhalten; aber der Beweis war überzeugend, und die Erzählung ging in ein Sprichwort über, das weite Verbreitung fand: „Runder als das O von Giotto — più tondo che l'O di Giotto."

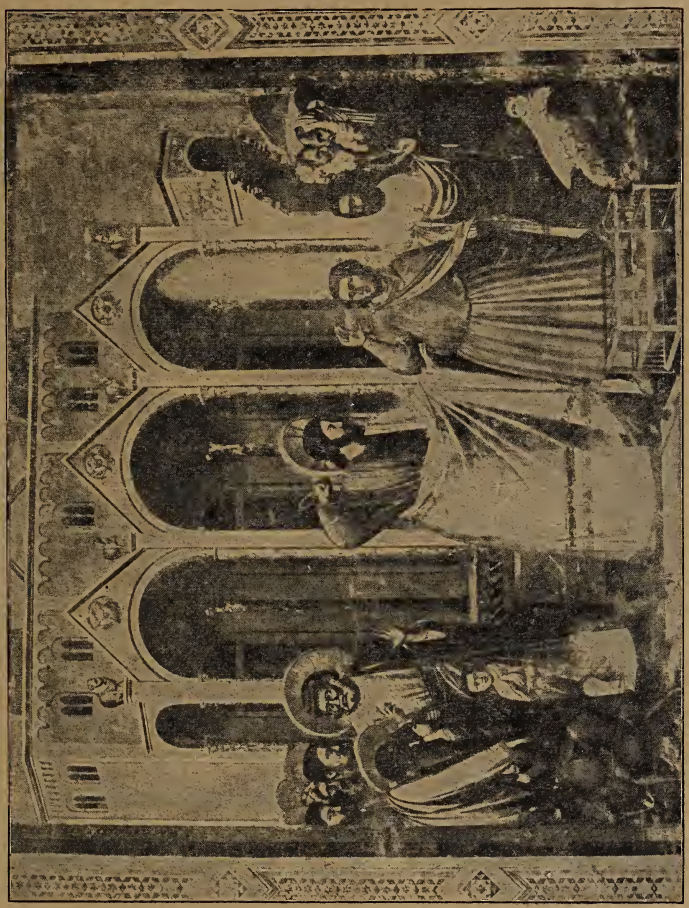
Die Fresken der Arenakapelle in Padua, die in fünfzig viereckigen Abteilungen die Geschichte Christi und der Maria darstellen, gehören zu Giottos berühmtesten Werken. Die Fresken der gewölbten Decke der Unterkirche von Assisi sind ebenfalls sehr schön.

Frau Jameson sagt in ihrem Werke über „Die älteren italienischen Maler": „Über dem Grabe des heiligen Franciscus stellte der Maler die drei Gelübde des Ordens — Armut, Keuschheit und Gehorsam — dar und auf dem vierten Gemälde den Heiligen in seiner Verherrlichung auf dem Throne sitzend, umgeben von den himmlischen Heerscharen."

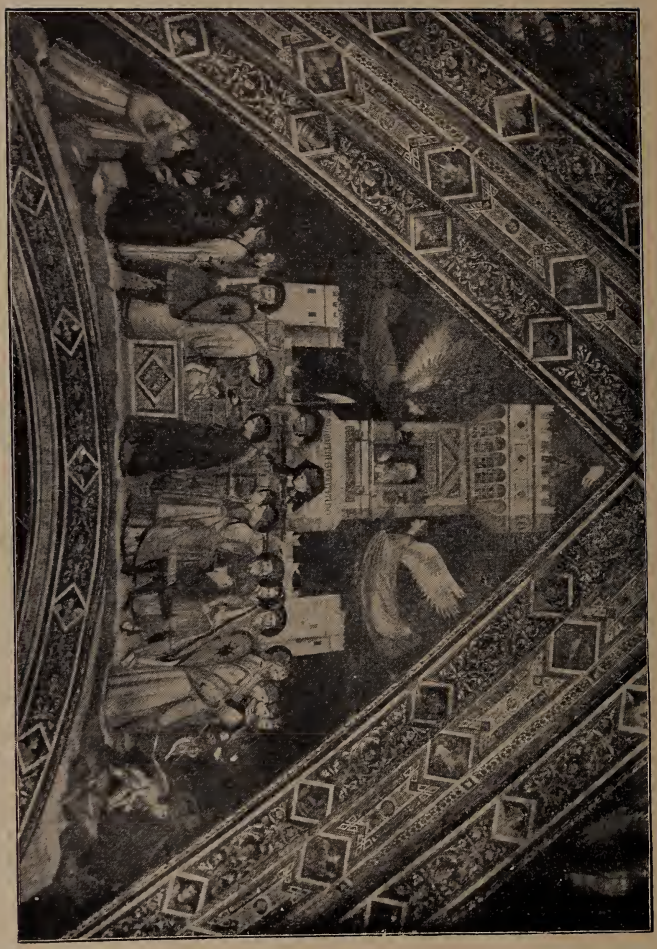
„Die Erfindung der Allegorien, unter denen Giotto die Gelübde des Heiligen darstellte — seine Vermählung mit der Armut — die Keuschheit belagert in ihrer Felsenburg — und den Gehorsam mit Zügel und Joch — wird von der Überlieferung Dante zugeschrieben."

Er war sowohl Baumeister und Bildhauer als Maler, und der Entwurf des schönen Glockenturmes des Domes zu Florenz geht auf ihn zurück.

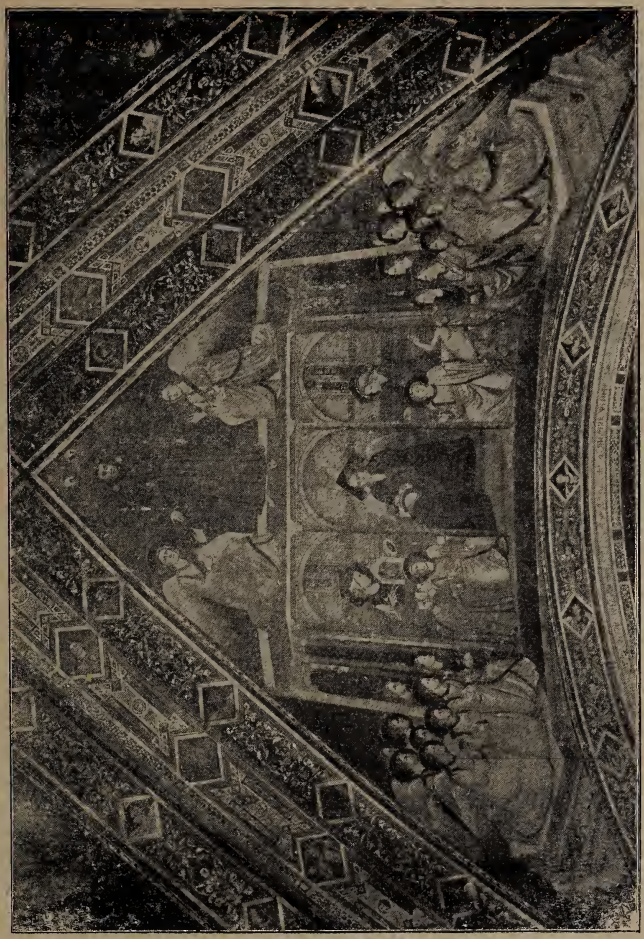
Cimabues und Giottos Zeitgenosse, der Bildhauer



Giotto. Fresko. Arenakapelle, Padua. Nach einer Photographie von C. Naya.



Giotto. „Keuschheit" Assisi. Nach einer Photographie von Alinari.



Giotto. „Gehorsam." Assisi. Nach einer Photographie von Alinari.

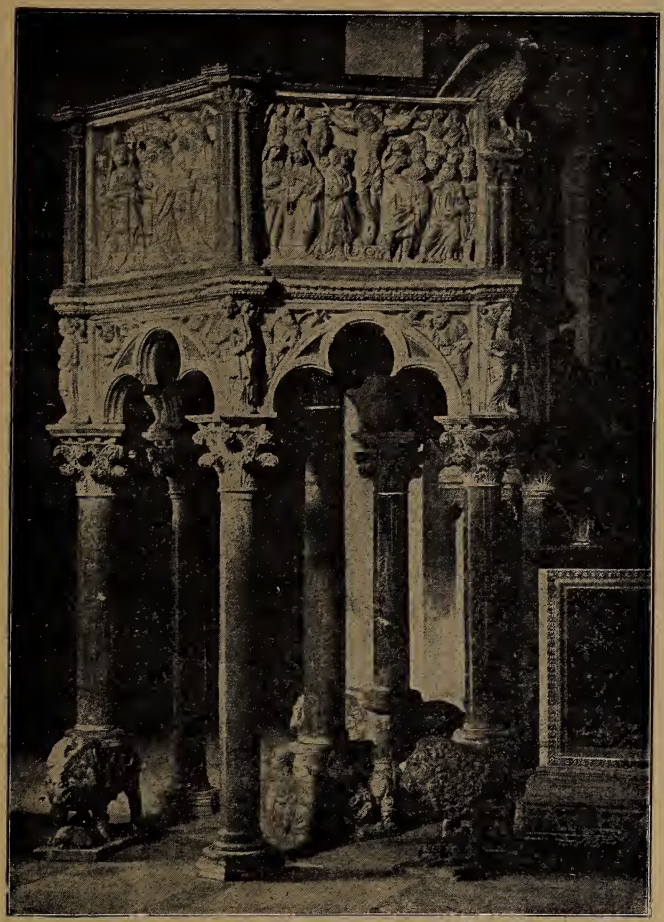
9. Kapitel. Der individuelle Einfluß in der Zeichnung.

Niccolo Pisano, war ein anderer hervorragender Künstler der italienischen Frührenaissance. Er soll durch das Studium der antiken Plastik angeregt worden sein. Man nennt einen Sarkophag mit Phaidra und Hippolytos, der durch Lebendigkeit und Bewegung in seiner Darstellung die Eigenart seiner Werke bestimmt habe. Die dramatische Lebensfülle, die er seinen Figuren einhauchte, war sicher außerordentlich, wie seine berühmte Kanzel in Pisa beweist. Es lag zwar die Gefahr nahe, die monumentale Würde und Ruhe zu verlieren, aber es bedeutete eine Rückkehr zur Natur und Lebenswahrheit nach einer langen Periode des Zwanges und der Überlieferung, die nun verschwanden.

Die Renaissance war daher heilsam und notwendig; doch lag es in der Natur der Sache, daß die Maler von ihr den meisten Vorteil zogen und daß die Malerei die leitende und volkstümliche Kunst wurde, weil sie am unmittelbarsten und innigsten zum Gemüte sprach und der Kreis ihrer Freunde und Darstellungen der weiteste war.

Andrea Orcagna 1310.

In bezug auf die dramatische Eindringlichkeit des Entwurfs und den Ernst der Zwecke zeichnet sich Orcagna unter den älteren florentinischen Malern aus. Andrea Orcagna war der Sohn eines Goldschmieds in Florenz. Die Goldschmiede des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts waren gewöhnlich vortreffliche Zeichner und wurden nicht selten Maler, wie es bei Francia, Ghirlandajo, Verrocchio, Andrea del Sarto der Fall war. Die Anfangsgründe seiner Kunst erlernte Orcagna in der Werkstatt seines Vaters. Er war vor 1310 geboren und malte 1332 im Campo Santo. Sein berühmtestes Werk war das Freskogemälde, das man jetzt noch an der Wand des Campo Santo in Pisa erblickt, der „Triumph des



Niccolo Pisano. Kanzel, Pisa, Baptisterium. Nach einer Photographie von Alinari.

Todes".*) Es stellt uns unter den scharfen Gegensätzen von Leben und Tod, Lust und Schmerz, Prunk und Hoffart und Armut das strenge Leben des Heiligen und das lustige Leben des Vergnügungssüchtigen dar. Eine in die Augen fallende Schar von Jägern zügelt ihre Rosse beim Anblick einiger häßlichen Särge, in denen hochstehende und prachtliebende Persönlichkeiten in verschiedenen Stadien des Verfalls liegen. Grotesk gestaltete Teufel werfen einige Gottlose in eine feurige Grube. So macht der Maler die alte Moral eindringlich. So malt er die scharfen Gegensätze von Leben und Tod, wie das kurze, lustige, das sorglose, weltliche und das reiche, mächtige Leben schließlich im Tode gleich sind, während das höhere geistige Leben und die Tugenden der Selbstverleugnung und Aufopferung durch das fromme, einfache Leben der Mönche dargestellt werden.

Solche Vorwürfe waren das ganze Mittelalter hindurch beliebt, und es mag daran erinnert werden, daß Petrarca um diese Zeit seine „Triumphe" schrieb, von denen einer den Titel „Der Triumph des Todes" führt.

Ein heiterer Geist zeigt sich in der Kunst Benozzo Gozzolis (geboren um das Jahr 1424), einem Schüler Fra Angelicos, erfüllt von Liebe zur Natur, zu Bäumen, Blumen und Tieren, voll von dekorativer Schönheit, einem Gefallen an schönen, ummauerten Städten, an geschmückten Kleidern, an anmutigen, frischen Gesichtern von Jünglingen und Mädchen. Es ist die Lebensfreude ohne den Schatten des Todes, wie sie sich in den Visionen eines heiteren Geistes ausspricht, der das alte heidnische Leben und die neuen christlichen Ideale vereinigt und sie in einer Welt voll Schönheit versöhnt.

*) Die neuere Forschung spricht Orcagna dieses Gemälde sowie das ebenfalls im Campo Santo befindliche „Jüngste Gericht" ab. (Anm. des Übers.)

Orcagna. „Triumph des Todes." Fresko-gemälde. Campo Santo. Pisa. Nach einer Photographie von Alinari.

Benozzo Gozzoli. Riccardikapelle, Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

Benozzo Gozzoli. „Reise der Magier." Fresko. Riccardikapelle, Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

9. Kapitel. Der individuelle Einfluß in der Zeichnung.

In den Fresken der Riccardikapelle in Florenz stellt Benozzo mit liebevoller Naturwahrheit die mediceischen Fürsten dar, wie sie in glänzender Ausrüstung zur Jagd in ein waldiges Gebirgsland ausreiten, wie man es in der Umgebung von Florenz findet. Der Vorwurf war „Die Anbetung der Magier", die an den Seitenwänden dargestellt war, und die „Geburt", die ihren Platz über dem Altare fand. Man sieht, wie sich der Zug der Könige mit ihren Gaben über die Hügel der reichen und mannigfaltigen Landschaft windet, untermischt mit Gruppen, wie die der Fürsten, unter denen Lorenzo der Prächtige und Porträts des Malers, seiner Freunde und Zeitgenossen erscheinen.

Die frischen, jugendlichen Gesichter sind erfüllt von Lebenslust und Lebensfreude. Die Pferde kurbettieren und bäumen sich in stolzer Haltung, und die Hunde verfolgen den fliehenden Hirsch wie zum angenehmen Zeitvertreib.

Ebenfalls in derselben Kapelle führt er uns jene anmutige Gruppe knieender Engel vor Augen. Oder er erzählt uns in San Gimignano die Geschichte vom Turmbau zu Babel, von Noah, vom heiligen Augustinus mit derselben Heiterkeit und Freude an nebensächlichem Beiwerk und Ornament.

Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), um 1472.

Eine andere sehr ausgeprägte malerische Individualität, die den Geist jener Zeit atmete, die mitteninne stand zwischen dem mittelalterlichen Empfinden und dem wiederbelebten Heidentum und dem Humanismus der klassischen Renaissance, war Botticelli. Er war ein Schüler des Malers und Mönches Fra Filippo Lippi und war in Florenz um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tätig. Er war einer von den Malern, die im Jahre 1471 von Papst Sixtus II. nach Rom berufen wurden, um die Wände der Sixtinischen Kapelle zu bemalen. In Lionardo da Vincis Abhand-

Benozzo Gozzoli. Riccardikapelle. Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.

Benozzo Gozzoli. Riccardikapelle, Florenz. Nach einer Photographie von G. Brogi.

Sandro Botticelli. Einzelfiguren aus der „Anbetung der Magier". Florenz, Uffizien.

lung von der Malerei wird von ihm als „unserem Freunde Botticelli“ gesprochen; aber im Vergleich mit den von der Posaune des Ruhmes öfter verkündeten Namen ist die Schönheit seiner Werke verhältnismäßig lange unbeachtet geblieben.

Das jetzt allgemein bewunderte und höchst poetische und schöne Werk „Allegorie auf den Frühling“ in der Akademie zu Florenz hing vor etwa fünfundzwanzig Jahren in einem dunklen Winkel; endlich aber und wahrscheinlich vorzugsweise dank englischem Geschmack und englischer Kritik hat es seine bevorzugte Stelle erhalten und wird beständig kopiert. Die Frauengestalt, nach der, wie man annimmt, das Gemälde seinen Namen trägt, steht in der Mitte einer Gruppe von Orangenbäumen, der Boden ist mit Blumen bedeckt, unter denen die Lilien von Florenz sichtbar sind; Zephyros schwebt über die Erde, und seinem Munde entfallen Blumen; neben ihm schwebt Flora oder der Frühling, in einem schönen und blumengestickten Kleide, und trägt Rosen in ihrem Schoße, die sie herumstreut. Ferner erblickt man die Gruppe der drei tanzenden Grazien, während Hermes als der Herold des Frühlings den Zug leitet. Man nimmt an, daß das Bild einen Teil einer Folge von vier Gemälden bildet. Das zweite Gemälde, „Sommer“ genannt, das Aphrodite darstellt, wie sie in ihrer Muschel aus dem Meere auftaucht, mit einer bekleideten Gestalt, die ihr ein Gewand überwirft, sowie sie das grasige Ufer betritt, befindet sich in der Uffiziengalerie. In derselben Galerie hängt auch eine beachtenswerte Allegorie, „Die Verleumdung“, während unsere Nationalgalerie eine charakteristische Madonna mit dem Kinde und Engeln besitzt. Botticellis Madonnen zeichnen sich stets durch einen eigenartigen Ausdruck von gedankenvollem Ernst und einer Empfindung aus, die

Sandro Botticelli. „Frühling." Akademie zu Florenz.

von denen anderer Maler abweicht. Es existiert auch eine reizende kleine „Geburt“ mit einem Engelreigen nebst einer wahrhaft glänzenden himmlischen Vision. Botticelli zeichnete auch Illustrationen zu Dante.

Andrea Mantegna, 1431 bis 1506.

Ein strengerer und entschiedener klassisch geschulter Geist, der aber eine gewisse nordische Härte zeigt, ist Mantegna, der im Jahre 1431 in der Nähe von Padua geboren war. Er stammte, wie es heißt, von sehr armen und niedrigen Eltern ab, und gleich seinem großen Vorgänger Giotto hütete Mantegna die Schafe. Von seinem Jugendleben ist wenig bekannt, doch findet man ihn später als Schüler Francesco Squarciones, eines paduanischen Malers, der aber als Lehrer einen großen Ruf hatte, da seine Schule damals in ganz Italien die am weitesten vorgeschrittene war und seine Schüler die Zahl von hundertsiebenunddreißig erreichten. Er war ein begeisterter Anhänger der Antike und bereiste Italien und Griechenland, um Denkmäler der antiken Kunst aufzusuchen; von den Skulpturen, die er nicht kaufen oder fortschaffen konnte, verschaffte er sich Abgüsse oder Kopien, so daß Mantegna unstreitig das Studium der klassischen Skulptur, das einen so ausgesprochenen Einfluß auf seine Zeichnung ausübte, außerordentlich erleichtert wurde.

Er scheint auch unermüdlich tätig gewesen zu sein und zeichnete mit großem Eifer nach den Statuen, Büsten, Basreliefs und architektonischen Ornamenten, die er in Squarciones Schule vorfand. „Im Alter von siebzehn Jahren malte Andrea sein erstes großes Bild für die Kirche von Santa Sofia in Padua (jetzt verloren gegangen), und im Alter von neunzehn Jahren beteiligte er sich an der Ausmalung der Kapelle des heiligen Christoph im Eremitenkloster, wobei er an der Wölbung die vier Evangelisten darstellte.“ Er

soll diesen heiligen Männern die Miene und Haltung von griechischen oder römischen Philosophen gegeben und so den Typus geschaffen haben, der in der Tat von Raffael weiter ausgebildet und dann späterhin

Mantegna. Nach dem Bronzedenkmal in der Kirche von San Andrea in Mantua. Nach einer Photographie von C. Naya.

von den Renaissancekünstlern gewöhnlich übernommen wurde.

Eine merkwürdige Veränderung oder Mischung mit anderen Elementen und einem abweichenden Empfinden, das den kalten und starren Klassizismus

etwas milderte, scheint in Mantegnas Schaffen ungefähr seit seiner Verbindung mit dem venetianischen Maler Jacopo Bellini, dem Vater der zwei größeren Bellinis (Giovanni und Gentile), dessen Tochter Nicolosia er um diese Zeit (1450) heiratete, eingetreten zu sein. Diese Heirat mit der Tochter von Squarciones Nebenbuhler, als der Bellini galt, und Mantegnas Freundschaft mit ihm scheint Squarcione verletzt zu haben und zog ihm (Mantegna) eine Entfremdung und sogar offene Feindschaft von seiten seines ersten Lehrers zu, was ihn vielleicht veranlaßte, Padua zu verlassen. Er malte einige Fresken in Verona, wurde von Ludovico Gonzaga nach Mantua eingeladen und trat endlich ganz in den Dienst dieses Fürsten. Von Papst Innocenz VIII. wurde er nach Rom eingeladen, um eine Kapelle im Belvedere des Vatikans auszumalen, die Pius VI. im vergangenen Jahrhundert abreißen ließ, um Platz für sein neues Museum zu schaffen. Dies war ganz in der unbarmherzigen Art der Päpste, die keine Wandmalereien schonten, seitdem die schönen Fresken aus der Frührenaissance von Melozzo da Forli entfernt worden waren, um Raffaels und Giulio Romanos Fresken in den Stanzen Platz zu machen.

Es existiert eine Anekdote von der Zurückhaltung Mantegnas, die ihn in Verbindung mit einem angeborenen feinen Benehmen persönlich ausgezeichnet zu haben scheint. Während er für Papst Innocenz VIII. arbeitete, traf es sich, daß die Bezahlungen für die Arbeiten nicht mit der wünschenswerten Pünktlichkeit geleistet wurden; als der Papst den Künstler eines Tages bei seiner Arbeit besuchte, fragte er ihn nach der Bedeutung einer weiblichen Gestalt, die er auf dem Gemälde dargestellt hatte. Andrea antwortete, er habe versucht, die „Zurückhaltung“ darzu-

stellen. Der Papst verstand ihn sogleich und entgegnete: „Wenn Ihr die ‚Zurückhaltung' in passender Gesellschaft darstellen wollt, so müßt Ihr ihr die ‚Geduld' beigeben." Andrea verstand den Wink und sagte nichts mehr. Es gewährt einem Befriedigung, wenn man erfährt, daß am Ende der Papst ihn nicht nur bezahlte, sondern sich auch außerdem „freigebig" erwies.

Schließlich kehrte Mantegna nach Mantua zurück, wo er sich ein prächtiges Haus baute, das er innen und außen eigenhändig ausmalte und in dem er hochgeachtet und geehrt bis zu seinem Tode im Jahre 1506 lebte. Er wurde in der Kirche seines Schutzheiligen Andreas beigesetzt, wo sein Denkmal in Bronze und mehrere Gemälde von ihm noch heute zu sehen sind.

Der berühmte Fries „Der Triumphzug Julius Caesars", der sich jetzt in Hampton Court Palace befindet, nachdem er von König Karl I. dem Herzog von Mantua abgekauft worden war, war von Mantegna anfangs für den Saal des Palastes von San Sebastiano in Mantua entworfen und im Jahre 1488 begonnen worden, ehe er nach Rom ging; er beendete ihn nach seiner Rückkehr im Jahre 1492. Der Fries besteht aus neun Gemälden oder Abteilungen: „sie sind in Temperafarben auf geköperter Leinwand gemalt, die in Rahmen gespannt und ursprünglich an der Wand befestigt war, während mit Arabesken verzierte Pilaster die Abteilungen voneinander trennten."

Alfred Marks hat vor einigen Jahren eine Reihe Photographien davon herausgegeben, aber sie sind nicht recht klar. Es existiert eine gute Reihe italienischer Holzschnitte in Helldunkel von den Zeichnungen, ausgeführt von Andrea Andreani, während der Fries sich im Palast von Mantua befand; sie wurden zu

verschiedenen Zeiten auf verschiedene Art und mit sehr verschiedenem Erfolge geschnitten.

Die ganze Zeichnung ist außerordentlich reich und prächtig und von erstaunlicher zeichnerischer Kraft und Beherrschung des Details der Erfindung, das so charakteristisch für Mantegna ist.

„In der ersten Abteilung erblicken wir die Spitze des Zuges: Trompeten, brennende Fackeln, Fahnen, die von den siegreichen Soldaten hoch einhergetragen werden.

„In der zweiten werden die Statuen der Götter aus den feindlichen Tempeln fortgeschafft; Sturmböcke, Kriegsgeräte, Haufen von glänzenden Waffen, die auf den Schultern der Männer getragen oder hoch auf Wagen gefahren werden.

„In der dritten Abteilung glänzendere Trophäen ähnlicher Art: große mit Goldmünzen gefüllte Gefäße, Dreifüße usw.

„In der vierten noch mehr Trophäen dieser Art, mit blumengeschmückten Opferstieren.

„In der fünften kommen vier mit Blumen- und Fruchtgewinden geschmückte Elefanten, die auf ihrem Rücken kostbare Leuchter tragen und von schönen Jünglingen gelenkt werden.

„In der sechsten sind Gefäße tragende Männer dargestellt, andere tragen die Waffen der Besiegten.

„Die siebente zeigt uns die unglücklichen Gefangenen, die, entsprechend der barbarischen römischen Sitte, bei solchen Gelegenheiten dem Spott und Übermut der Menge ausgesetzt waren. Hier befindet sich eine Gruppe weiblicher Gefangener aller Altersstufen, unter ihnen eine niedergeschlagene Gestalt, die einer Braut gleicht, eine Frau, die ihre kleinen Kinder trägt, und eine Mutter mit ihrem kleinen Knaben, der den Fuß hochhebt, als habe er ihn sich verletzt.

„In der achten haben wir eine Gruppe von Sängern und Musikern vor uns.

„In der neunten und letzten erscheint der Sieger, Julius Caesar, auf einem prächtigen, reich mit Skulpturen geschmückten Wagen: er ist mit einer Schar Männer umgeben, unter denen man einen Jüngling

Andrea Mantegna. Teil des „Triumphzuges Julius Caesars". Nach dem Holzschnitt von Andrea Andreani.

erblickt, der eine Fahne mit den stolzen Worten: ‚Veni, vidi, vici — ich kam, sah, siegte' in die Höhe hält."

Die Sorgfalt und wissenschaftliche Genauigkeit der Zeichnung ist ebenso bemerkenswert als der Reichtum der Ausführung. Da die Perspektive sorgfältig beobachtet ist und die Figuren in Wirklichkeit von oben gesehen sind, so herrscht in dem Werke

trotz aller Pracht und trotz der verschiedenen Elemente, aus denen die Zeichnung zusammengesetzt ist, eine gewisse Zurückhaltung und monumentale Strenge vor, welche seine Würde bewahrt.

Als Rubens sich 1606 in Mantua aufhielt, war er von der Vortrefflichkeit des Werkes überrascht und fertigte in seiner Art eine Kopie von einem der Bilder an, die sich in der Nationalgalerie befindet; doch verlor sich die eigentümliche Würde, Heiterkeit und der dekorative Charakter des Mantegnaschen Werks in dem etwas blühenden und pomphaften Stile des späten flämischen Meisters; aber es unterliegt keinem Zweifel, daß Rubens eine aufrichtige Bewunderung für das Werk hatte und Karl I. beim Ankaufe desselben behilflich war.

Unter Mantegnas Hauptwerken kann die „Madonna della Vittoria" namhaft gemacht werden, jetzt im Louvre, gemalt als Altarbild für die vom Markgrafen von Mantua zur Erinnerung an den Rückzug Karls VIII. aus Italien erbaute Kirche, ferner die Kreuzigung, ebenfalls im Louvre, die des Künstlers eigenes Porträt in der halb lebensgroßen Figur des von vorn gesehenen Soldaten enthält, die schöne Allegorie der vor der Weisheit, Keuschheit und Philosophie fliehenden Laster, der schöne Parnaß, die alle für Isabella von Este gemalt wurden und die Wände eines Zimmers ihres Palastes in Mantua schmückten, wie man vor kurzem entdeckte. Armstrong hat eine schöne Nachbildung einer Seite dieses Zimmers in großem Maßstabe im South Kensington-Museum aufgestellt, um die vollständige dekorative Wirkung der Allegorien Mantegnas (die durch Kopien vertreten sind) zu zeigen. Man darf jedoch weder die wundervolle „Beschneidung" in Florenz noch die „thronende Jungfrau mit dem Kinde" in unserer Nationalgalerie vergessen.

Neben diesen Gemälden existiert noch eine Menge Zeichnungen, Entwürfe, selbstgeschnittene Platten (eine Kunst, die er im Alter von sechzig Jahren erlernte). Diese umfassen die fünfte, sechste und siebente Abteilung seines „Triumphzuges Julius Caesars".

9. Kapitel. Der individuelle Einfluß in der Zeichnung.

Vielleicht der größte individuelle Geist der italienischen Renaissance war Lionardo da Vinci, der sich in so verschiedenen Gebieten der Wissenschaft und der Kunst so hervorragend auszeichnete; während er sich jedoch die gesamte philosophische und wissenschaftliche Bildung seines Zeitalters aneignete und über sie hinausging, in fast allen Richtungen Versuche anstellte und zu gleicher Zeit Baumeister, Chemiker, Ingenieur, Musiker, Dichter war, beruht sein Ruhm heute auf seinen Meisterschöpfungen in der Malerei, die sich durch einzigartige Feinheit, höchste Vollendung und geistigen und poetischen Gehalt auszeichnen. Er war in Vinci geboren, wovon er seinen Namen hat, in der Nähe von Florenz, diesem Athen des Mittelalters, in dem unteren Arnotale, an der Grenze des Gebiets von Pistoia. Sein Vater war Rechtsanwalt, nicht reich, aber imstande, seinem Sohn den Vorteil der besten Lehrer in Wissenschaft und Kunst jener Zeit zu gewähren. Er war Schüler Verrocchios (berühmt durch sein herrliches ehernes Reiterstandbild Colleonis in Venedig), der selbst die Künste des Bildhauers, Erzgießers und Malers in sich vereinigte. Es existiert eine Anekdote, daß Lionardo als Jüngling beauftragt wurde, einen Engel in einem Gemälde von Verrocchio zu malen, und seinen Meister so übertraf, daß dieser sich nie mehr mit der Malerei beschäftigte.

Lionardo da Vinci, 1452 bis 1519.

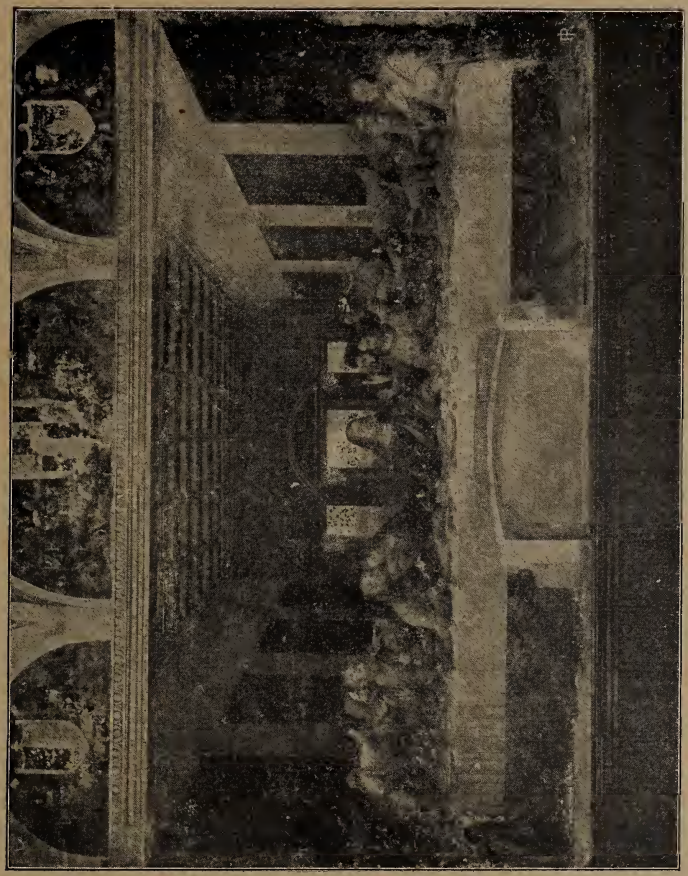
Eine wunderbare phantastische Begabung, die sich in Lionardos Werken, namentlich in seiner Vorliebe für die Erfindung von Grotesken, zeigt, offen-

bart sich in der Erzählung vom Feigenbaum. Ein Bauer auf seines Vaters Gute fällte einen alten Feigenbaum und brachte ein Brett von dem Stamme, worauf er etwas für sein Haus gemalt haben wollte. Lionardo entschloß sich, etwas Furchtbares und Auffallendes zu machen — etwas Schreckenerregendes und Schönes, das mit dem mythischen Medusenhaupt wetteifern sollte, und unterstützt durch seine naturgeschichtlichen Studien und die Reptilien, die er gesammelt hatte, brachte er eine Art Ungeheuer oder Chimaira hervor, das seinen Vater in Schrecken setzte und deswegen als zu gut für das Bauernhaus betrachtet wurde; es wurde später teuer verkauft. Der Bauer wurde überredet, auf seinen Feigenbaum zu verzichten, und mit einem hölzernen Schild, auf dem ein von einem Pfeile durchbohrtes Herz gemalt war, abgefunden.

In einem Briefe an den Herzog von Mailand, der ihn an seinen Hof eingeladen hatte, schildert er seine künstlerischen Fähigkeiten folgendermaßen: „Ich verstehe die verschiedenen Arten der Bildhauerei in Marmor, Erz und Terracotta. Auch in der Malerei halte ich mich jedem für ebenbürtig, er mag sein, wer er will."

Von seinen Gemälden ist das durch Stiche bekannteste das „Abendmahl", das auf der Wand des Refektoriums des Dominikanerklosters von der Madonna delle Grazie zu Mailand im Laufe zweier Jahre, 1496 bis 1498, gemalt wurde — aber das Fresko hat durch Zeit und Restauration gelitten, und jetzt ist nur wenig von ihm übrig. Es existiert eine schöne Studie des Kopfes Christi.

Das Gemälde der Jungfrau in den Felsen und das Porträt, Madonna Lisa del Gioconde, im Louvre zeigen die Eigentümlichkeiten seiner Malerei, die cha-



Lionardo da Vinci. Fresko „Das Abendmahl". Nach einer Photographie von G. Brogi.

rakteristische Feinheit des Ausdrucks, geheimnisvolles Wesen und wahrhaft vollendete Ausführung.

Nach seiner Rückkehr nach Florenz begann seine Rivalität mit einer anderen gigantischen künstlerischen Persönlichkeit jener Zeit der Wunder — Michelangelo, der damals, zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, ungefähr zweiundzwanzig Jahre jünger war. Die starke, aber eifersüchtige Individualität beider stand trotz der Bewunderung, die jeder für des anderen Genie hegte, leider der Freundschaft und dem Zusammenwirken im Wege. Sie blieben Rivalen und Konkurrenten. Sie kämpften um die Ausmalung der großen Ratshalle im Palazzo Vecchio zu Florenz und zeichneten beide Kartons. Lionardo wählte als Vorwurf die den Mailändern von dem florentinischen Heere im Jahre 1440 beigebrachte Niederlage, Michelangelo die Überrumpelung einer Abteilung florentinischer Soldaten während eines Bades im Arno. Lionardos Entwurf wurde gewählt, aber er verlor soviel Zeit mit Versuchen und mit Zubereitung der Wand für die Aufnahme der Ölmalerei, die er dem Fresko vorzog, daß, als Änderungen in der Regierung eintraten, der Plan endgültig aufgegeben wurde und beide Kartons, obgleich sie noch mehrere Jahre vorgezeigt wurden, am Ende verloren gingen; nur eine Kopie von dem Michelangelos blieb erhalten und ein Stich nach dieser.

Die Sucht zu experimentieren, die in Lionardos Natur lag, scheint die Vollendung vieler Werke verhindert zu haben, weil sein Kopf voll von Plänen aller Art war, von denen nur allzuviele niemals verwirklicht wurden. Der schöne Karton der Jungfrau mit der heiligen Anna wurde nie ausgeführt. Dieser Karton oder eine gute Kopie davon ist jetzt im Besitze der Königlichen Akademie.

Lionardo da Vinci. Studie für den Kopf Christi. Nach einer Photographie von C. Naya.

9. Kapitel. Der individuelle Einfluß in der Zeichnung.

Im Jahre 1514 wurde Lionardo wie so viele große italienische Künstler durch den Papst (damals Leo X.) nach Rom eingeladen, aber mehr in seiner Eigenschaft als Philosoph, Mechaniker und Alchymist denn als Maler. Hier traf er mit Raffael zusammen, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand und mit der Ausmalung der Stanzen des Vatikans betraut war. Aber Lionardo war im ganzen mit seinem römischen Besuche unzufrieden. Der Papst soll über seine spekulativen und zeitraubenden Gewohnheiten ungeduldig geworden sein. Sein alter Nebenbuhler Michelangelo war dort, und schließlich verließ er Rom und ging nach Pavia, wo Franz I. von Frankreich damals Hof hielt. Von ihm wurde Lionardo ehrenvoll und gnädig empfangen und ging als erster Hofmaler mit ihm nach Frankreich, jedoch nur, um, wie feststeht, hier am 2. Mai 1516 zu sterben.

Michelangelo Buonarotti. 1474—1564.

In den Werken von Lionardos großem Rivalen, Michelangelo, hat die Kunst der italienischen Renaissance, wie man sagen kann, ihren Gipfelpunkt erreicht, und nach ihm trat der Verfall ein. Es ist, als ob die wunderbare Konstitution des erfindenden künstlerischen Genius durch das Leben und die Bestrebungen von Generationen zu einer den Ehrgeiz befriedigenden, aber gefährlichen Höhe gesteigert worden und zuletzt in Verrenkungen ausgeartet sei, oder vielleicht wie bei der Sonnenblume, daß dieselbe Kraft, die ihr prächtiges Strahlenhaupt erhebt und sie in den Stand setzt, die Sonne anzuschauen, sie zuletzt wieder zur Erde zwingt.

Michelangelo Buonarotti war in Settignano bei Florenz im Jahre 1474 geboren. Sein Ehrgeiz, persönlicher Stolz und sein temperamentvolles, imponierendes Wesen können vielleicht auf seine Ahnen zurückgeführt werden — eine früher adlige Familie. Es

Büste von Michelangelo Buonarotti. Santa Croce, Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

war auch gegen den Willen seines Vaters, daß er schließlich seine Laufbahn erwählte und der Schüler von Ghirlandajo wurde. Es war in der Zeit, als Lorenzo der Prächtige über Florenz herrschte, und der junge Michelangelo wurde in die Akademie aufgenommen, die damals auf der Grundlage einer Sammlung von antiken Marmorwerken, Büsten, Statuen, Bruchstücken, die in dem Palaste und den Gärten dieses Fürsten gefunden worden waren, errichtet wurde. Dies allein hätte genügt, seinem Stil eine starke Hinneigung zur klassischen Kunst zu geben.

Es existiert eine Anekdote von Michelangelos erstem Versuch in Marmor, als er ungefähr fünfzehn Jahre zählte, einer Kopie nach einer antiken Maske eines alten lachenden Fauns: er behandelte sie mit selbständigem Geist und lebhafter Empfindung, und Lorenzo von Medici war von ihrer Vortrefflichkeit überrascht, sagte jedoch: „Du hättest daran denken sollen, daß alte Leute nicht ihre sämtlichen Zähne behalten; einige davon fehlen immer." Der junge Bildhauer schlug mit einem Meißelschlage ein oder zwei heraus und gab der Maske so einen groteskeren Ausdruck.

Nach diesem Beweise von Geschicklichkeit nahm Lorenzo Michelangelo ganz in seine Dienste. Neben diesem Zeichen fürstlicher Gnade war ihm jedoch für alle Zukunft ein anderes nicht so angenehmes Zeichen beschieden, das er, wie einige sagen, der Eifersucht Torreggianos, eines Mitschülers, verdankte, der ihm nach einigen Berichten mit seiner Faust, nach anderen mit einem Hammer bei einem Streite ins Gesicht schlug und ihm so die zerbrochene Nase gab, die für die Bildnisse Michelangelos charakteristisch ist. Torreggiano wurde infolgedessen aus Florenz verbannt. In seinem eigenen Bericht über die Schlägerei an

Michelangelo. Decke der Sixtinischen Kapelle. „Die Schöpfung des Menschen.“ Nach einer Photographie von A. Braun & Co.

Benvenuto Cellini erklärt er, die Herausforderung sei von Michelangelos Seite erfolgt. Die Gunst und Gnade Lorenzos dauerte nicht lange, da Michelangelo in seinem achtzehnten Jahre seinen Beschützer durch den Tod verlor.

Es war Lorenzos Sohn Piero, der ihn an einem Wintertage mit der Anfertigung eines Schneemanns beauftragte — sicher eine beleidigende Zumutung für einen Michelangelo, obgleich, wie der verstorbene Walter Pater einmal sagte, in den nur angedeuteten und halbvollendeten Figuren von den Gräbern der Medici eine gewisse Erinnerung an den Eindruck des Schneemanns liegt.

Bei dem Fall der Medici und ihrer Verbannung aus Florenz mußte auch Michelangelo als einer ihrer Anhänger die Stadt verlassen und nahm seine Zuflucht nach Bologna, wo er seine Tätigkeit als Bildhauer fortsetzte. Im Alter von zweiundzwanzig Jahren schuf er die „Pietà" in Marmor, die sich jetzt in der Peterskirche in Rom befindet.

1502 wurde er nach Florenz zurückberufen. 1504 fand der schon erwähnte Wettbewerb mit Lionardo wegen der Kartons für den Palazzo Vecchio statt.

1506 wurde Michelangelo durch Papst Julius II. nach Rom berufen. Der Papst beauftragte ihn mit dem Entwurf des für sein eigenes Grab bestimmten prächtigen plastischen Denkmals, für das der berühmte kolossale Moses und die Sklaven oder Gefangenen ausgeführt wurden; aber diese letzteren wurden samt dem Denkmale nie vollendet.

Aber sein Hauptwerk in Rom, das Hauptwerk seines Lebens, war die Ausschmückung der Decke der Sixtinischen Kapelle, deren Wände von den älteren Künstlern der florentinischen Schule, Signorelli, Cosimo Roselli, Perugino, Ghirlandajo, Botticelli, bemalt

worden waren. Die Decke war ohne Schmuck geblieben; jetzt wurde Michelangelo zur Ausführung seines großen heiligen Epos der Malerei berufen, wozu ihm ein Raum von 150 Fuß Länge und 50 Fuß Breite auf der inneren Fläche einer runden Wölbung ohne jegliche architektonische oder konstruktive Verzierung oder Gliederung zur Verfügung stand. Der Vorwurf war der Sündenfall und die Erlösung des menschlichen Geschlechts nach der biblischen Erzählung.

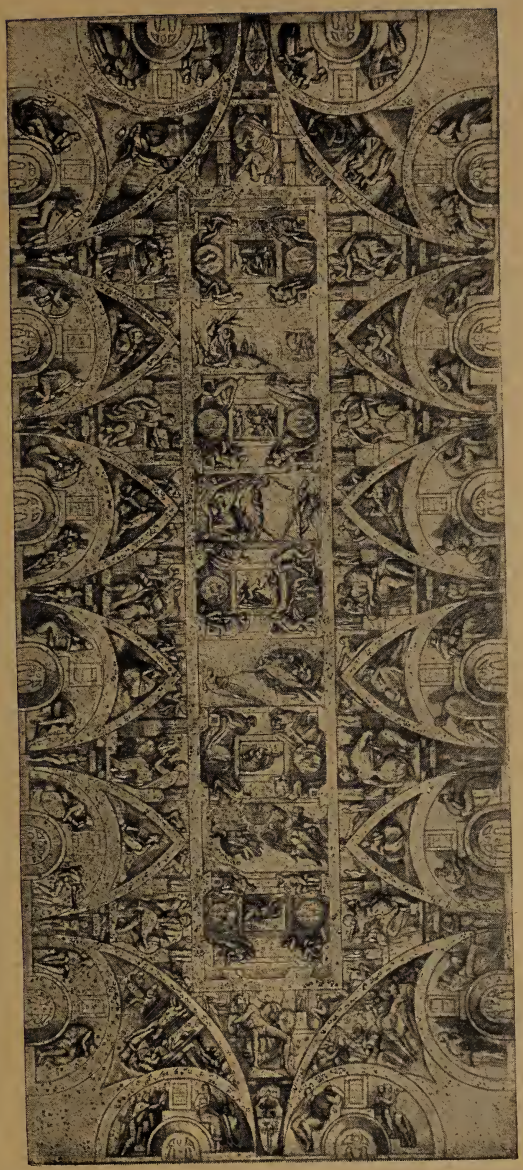
Anfangs scheint Michelangelo, wie berichtet wird, im Zweifel an seiner eigenen Fähigkeit, in Fresko zu malen, die Hilfe von florentinischen Malern bei der Ausführung seines Entwurfs in Anspruch genommen zu haben, aber er war von ihrer Arbeit so enttäuscht, daß er sie wegwischte und die Maler fortschickte. Er verließ sich nun auf seine eigene Kraft und widmete sich ganz allein dem riesenhaften Werke, indem er sogar die Farben eigenhändig rieb und so bewies, wie durchaus individualistisch seine Natur gewesen sein muß, entgegen der Sitte seiner Zeit, die es liebte, sich der Mitwirkung von Schülern und Gehilfen zu bedienen.

Er begann mit dem Abschnitte an der Tür, und in zwei Gemälden stellte er zunächst die „Sintflut" und den „Weinberg Noahs" dar; die Figuren sind in kleinerem Maßstabe gehalten, den er später zugunsten einer großartigeren, kühneren Behandlung aufgab. Er verwandte zweiundzwanzig Monate auf das Malen der Decke, abgesehen von der Zeit, die ihn die Vorbereitung der Kartons kostete. Das Werk wurde der öffentlichen Besichtigung am Tage Allerheiligen 1512 zugängig gemacht.

Das plastische und architektonische Empfinden, das in der Tat in Michelangelos Werken stärker

zutage tritt als das malerische, offenbart sich in voller Deutlichkeit sowohl in dem Gesamtriß der Zeichnung als in den Einzelfiguren und dem Detail. Um einen so großen Entwurf in übersichtliche Form zu bringen, war es notwendig, die kahle Decke mit gemalten architektonischen Gesimsen und Rippen in einzelne Flächen und Felder zu zerlegen. Die dazwischen, auf den Rändern und Leisten der Umrahmung der Darstellungen angebrachten riesenhaften jugendlichen Figuren sind sehr schön und charakteristisch im Stile und von wesentlich plastischer Zeichnung, jede würde als Statue für sich volle Wirkung ausüben, obgleich durchgängig jede einzelne Figur, jede Figur in einer Gruppe in bestimmter Beziehung zu den übrigen steht und einen harmonischen und notwendigen Platz in dem Ganzen ausfüllt. Die Farbe ist gedämpft und ruhig. Sie hat eine graue, kühle Wirkung in der Kapelle, da graublaue, hellgrüne und weiße Töne in den Gewändern vorherrschen und die hauptsächlichste dekorative Wirkung durch den Gegensatz der braunen Fleischtöne zu den breiten, hellen, marmorähnlichen Einfassungen oder dem landschaftlichen und himmlischen Hintergrund der figürlichen Darstellungen erzielt wird. Dieses große Werk wurde von Michelangelo in seinem neununddreißigsten Jahre vollendet.

Ein anderes großes monumentales Werk, in dem sich sein architektonischer und plastischer Genius offenbart, sind die Gräber der Medici in der Kirche von San Lorenzo. Die sitzenden Figuren Lorenzos und Giulianos de Medici haben ihren Platz in den Vertiefungen einer Renaissancearkade, vor der Marmorsarkophage stehen; auf den Deckeln liegen die Figuren von Nacht und Morgen, beziehungsweise von Morgen- und Abenddämmerung. Sie sind äußerst kühn und



Michelangelo.
Decke. Sixtinische
Kapelle.

mächtig in der Zeichnung und außerordentlich charakteristisch in Stil und Behandlung, zeigen eine gewisse titanenmäßige Tatkraft und tragische Ruhelosigkeit wie nachdenkliches Grübeln und sind darin das Abbild der starken Persönlichkeit ihres Schöpfers.

Sowohl Dichter als Maler, Baumeister, Bildhauer, bewegt er sich inmitten der politischen Wirren und Wechselfälle seiner Zeit, ein stolzer und ungestümer Geist, ein Mann von außerordentlicher Energie, der allen seinen Werken sein eigenes Gepräge aufdrückt. Der Zeichner der Peterskirche, der Maler der Sixtinischen Kapelle, als Ingenieur nach Florenz berufen, um die Stadt zu befestigen, streng und enthaltsam in seiner Lebensweise, stolz und herrisch und doch zärtlich für seinen alten Vater besorgt und seinem alten Diener Urbino, den er in seiner letzten Krankheit liebevoll pflegte, treu ergeben.

Der große Künstler wurde neunundachtzig Jahre alt und starb in Rom, dem Schauplatze seiner monumentalen Arbeiten, am 18. Februar 1564.

Als Beweis für die Lebendigkeit und Unermüdlichkeit seines Geistes im hohen Alter wird angeführt, daß er eine Zeichnung von sich als betagtem Mann in einem Gängelwagen angefertigt habe mit dem Motto „Ancora impara“ (Lerne unaufhörlich) — ein treffendes Sinnbild für einen großen Mann, der trotz seiner Kenntnisse fühlt, daß er in bezug auf das Unerkennbare nichts erkennt.

Dies sind wenige, sehr wenige kurz geschilderte Individualitäten aus der Entwickelung der italienischen Kunst, aber so selbständig sie auch sind, sie stehen nicht wie Einzelstatuen auf ihren Piedestalen losgelöst von dem Geiste ihres Zeitalters da. Sie sind groß, weil sie diesen Geist in sich verkörpern, sie gleichen kostbaren Edelsteinen, die auf eine goldene

Michelangelo. Sixtinische Kapelle. Die delphische Sibylle. Nach einer Photographie von Alinari.

Michelangelo. Grab Giulianos von Medici. Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

Michelangelo. Grab Lorenzos von Medici. Florenz. Nach einer Photographie von Alinari.

Kette gereiht sind — die goldene Kette der künstlerischen Überlieferung, die sie zusammenfaßt —, die, während sie jeden Künstler frei in seinem Wirkungskreise schaffen läßt, seine Werke in Beziehung und Einklang zu denen seiner Zeitgenossen, seiner Vorgänger und Nachfolger setzt. Viele mögen es vorziehen, die Edelsteine herauszugreifen und sie ohne Rücksicht auf die Kette zu bewundern, aber ich glaube, um den Genius der einzelnen Künstler voll zu verstehen und zu würdigen, darf man niemals ihr Verhältnis zu ihrer Zeit und deren Einflüsse, das Verhältnis ihrer besonderen Kunst zu dem Stande der Künste im allgemeinen außer acht lassen; denn hierin liegen die Faktoren, die dazu beigetragen haben, sie zu dem zu machen, was sie in ihren Werken sind, genau so wie die Farbe und das Relief einer Figur oder eines Kopfes in hohem Maße von dem Hintergrunde abhängt.

ZEHNTES KAPITEL: DER EINFLUSS DER GESAMTHEIT.

10. Kapitel. Der Einfluß der Gesamtheit.

In meinem letzten Kapitel verglich ich die Überlieferung in der Kunst mit einer goldenen Kette und die hervorragenden Individuen, die von Zeit zu Zeit auftreten, mit den Edelsteinen in einer solchen Kette. Die Geschichte der Kunst und der Entwickelung der Zeichnung kann entweder vom Gesichtspunkte der Edelsteine oder von dem der gewöhnlichen Glieder aus betrachtet werden; wenn wir aber einen richtigen und umfassenden Überblick gewinnen wollen, so dürfen wir, glaube ich, nicht nur die leuchtenden Punkte, sondern müssen die Glieder betrachten, durch die sie verknüpft und in Beziehung zu einander gesetzt werden. Blicken wir in die klare Nacht hinaus, so sehen wir eine gewaltige Menge glänzender Sterne aller Größengrade im Raume anscheinend ohne Ordnung und gegenseitige Beziehung flimmern, aber die Studien der Astronomen haben ergeben, daß dies die Zentralsonnen von Systemen sind, um die sich für uns unsichtbare Planeten drehen: diese Sternformen selbst verlieren sich jedoch und versinken in den zahllosen Myriaden, welche die silberne Wolke bilden, die wir die Milchstraße nennen. Genau so verhält es sich in der Geschichte der Kunst und

der Entwickelung der Zeichnung. Anfangs werden wir durch die glänzenden von Trabanten umgebenen Persönlichkeiten angezogen, die in ihren Werken die Summe ganzer Epochen zu ziehen scheinen und vorbildliche Zentralpunkte für große Zeiträume bleiben. Eine tiefergehende Forschung enthüllt jedoch ihre Beziehung zu anderen nicht so hervortretenden Persönlichkeiten, auf die das volle Licht der Volksgunst nicht gefallen ist; gegenwärtig sehen wir vollständig von den Persönlichkeiten ab und erblicken in den Werken der ältesten Zeit lediglich die Ergebnisse der Arbeit von Generationen, rein typische Kunstformen, die monumentale Geschichte von Stämmen, Völkern, Dynastien, die Werke nicht von einzelnen Menschen, sondern von dem Gesamtmenschen.

Von solchen finden wir Beispiele in der Kunst des alten Ägyptens, Assyriens, Persiens und in der archaischen und primitiven Kunst aller Arten, von den Gefäßscherben aus der Ebene von Troja an bis zu den geschnitzten Rudern der polynesischen Inselbewohner.

Die Baukunst und das Bauhandwerk — die Architektur, die Fundamentalkunst, kann bis zu ihren ältesten Formen in den verschiedenen Ländern nur zurückverfolgt werden, wenn man ihre Ausübung bei den verschiedenen Stämmen und Völkern ins Auge faßt. Der Ursprung ihrer besonderen Stile und ihrer hauptsächlichsten Konstruktionsglieder war lange vorher unter dem Einflusse des Klimas und der zur Verfügung stehenden Rohstoffe, durch das gemeinsame Denken und das zusammenwirkende Streben des durch Notwendigkeit und Erfahrung geschulten menschlichen Geschlechts bedingt worden.

Aber es gibt eine Geschichte der beständigen Anpassung an die Verhältnisse und der vereinten An-

strengung und Erfindung von unserem ältesten Vorfahren ab, der das natürliche Obdach des Baumes dadurch verbesserte, daß er seine herniederhängenden Zweige mit anderen Zweigen und in den Boden gesteckten Stäben zusammenflocht, der die Enden der Stämme anbrannte, damit sie als Pfähle leichter in den Schlamm getrieben werden konnten, um die Unterlagen der zusammengeflochtenen Seewohnungen zu tragen, als man noch keine eisernen Beile kannte — von den ältesten Kolonisten unseres Stammes, den arischen Wagenbewohnern an, die vielleicht die Idee ihres ersten Giebel- und Dachbalkens von der Wagendecke oder den Stützen der Zeltbekleidungen entnahmen, von der Erfindungsgabe der mongolischen Ansiedler am Flußufer, die die Umzäunung ihrer Häuser und die Stützen ihrer Dächer aus dem Bambusrohr anfertigten, die hohlen Stengel zur Verbindung und Verklammerung der Stützen benutzten und die Enden durch die Einfügung phantastisch geschnitzter Köpfe schmückten. Die Kette der Erfindung reicht ununterbrochen bis zur modernen wissenschaftlichen Ingenieurkunst und den durch Rechnung gewonnenen Grundsätzen der Gebäudekonstruktion, die nur das Facit aus der Gesamterfahrung der vorhergehenden Zeitalter zieht und es systematisiert.

Ebenso erblicken wir den Einfluß der Überlieferung und des Festhaltens an gewohnten Formen in der Übertragung oder Nachbildung von Zügen des Holzbaues und -ornamentes auf Steinbau und -ornament von seiten der Alten, wie z. B. in der Form des persischen Kapitäls von Persepolis und in dem in den vorhergehenden Kapiteln erwähnten Zahnschnittornament der klassischen Architektur.

Aus dem Erfordernis entspringt die Konstruktion, aus der Konstruktion entspringt das Ornament. Wir

können in keinem eine individuelle Entwickelung wahrnehmen, da beides das Ergebnis langsamer und allmählicher Entwickelung ist, die lange Zeiträume, ununterbrochenen Zusammenhang in Sitte, Leben und Gewohnheit und unausgesetzte genossenschaftliche Arbeit von Gemeinschaften erfordert, worin das Individuum von geringerer Bedeutung ist als das Aufrechterhalten des sozialen Organismus. Zunächst kommt die Erhaltung des Geschlechts, des Stammes, der Schutz und die Verwaltung der Dorfgemeinschaft, die Geltendmachung von Überlieferung und Volksglauben in Betracht, bis mit der Eroberung, der Ausdehnung und der Vereinigung zu einer Nation, festgeordneten Handwerken, religiösem Glauben und Gottesdienst das Verlangen entsteht, die mythischen und geistigen Vorstellungen eines Volkes in dauernde monumentale Form und Farbe zu kleiden.

Eine Kathedrale stellt die gemeinschaftliche Kunst, Arbeit und das Denken von Jahrhunderten dar. Die Namen ihrer Erbauer, ihrer Maurer, ihrer Steinmetzen, ihrer Verglaser sind verloren gegangen, Kopf und Hand derer, die das Werk ausgeführt haben, deren Erfindung und Gefühl, deren wahres Leben sich in den Stein, das Holz, das Glas ergossen hat, haben keine andere Erinnerung zurückgelassen. Der eine Abt oder Bischof kann genannt werden als der, der den Plan für diesen Chor oder dieses Portal zu verschiedenen Zeiten entworfen oder das Geld dafür aufgebracht hat, aber die Künstler und Handwerker, die das Werk ausführten, bleiben gewöhnlich unbekannt. Sie arbeiteten in ihrem Handwerk im Einklang mit den Arbeitern verwandter Handwerke und als brüderliche Mitglieder ihrer Zunft, und an die Stelle der Befriedigung rein persönlichen Ehrgeizes trat in Wirklichkeit die Gesamtentwickelung des be-

stimmten architektonischen Stils und der dekorativen Typen ihrer Zeit.

Dies ist ein Grund, warum ein gotischer Dom einen so gewaltigen Eindruck hinterläßt. Wir sehen das Wachstum eines organischen Stils, der vielleicht von dem Rundbogen und dem trotzigen normannischen Turm ausging und sich durch den Spitzbogen der Frühgotik hindurch zu dem plastisch gestalteten Bogen, dem büschelförmigen Schaft und dem Blattkapitäl samt der mit Rippen versehenen gewölbten Decke entwickelte, die das Langschiff mit einem Netz sich wiederholender konstruktiver Linien überspannte und oben in gemeißelte Buckel ausging oder sich zu Tudorfächern ausbreitete. Oder wir können die allmähliche Entwickelung des Fensters von dem runden, tief in der Mauer gelegenen Guckloch der byzantinischen und normannischen Zeit zu dem langen spitzbogigen, geometrisch eingeteilten Glasgemälde beobachten und dann sehen, wie stufenweise das Fenster, das zunächst durch eine Säule in zwei zerlegt wurde, die Vorstellung der Vereinigung von vielen Fenstern hervorrief wie bei den großen West- oder Ostfenstern, wo sie durch Pfosten in geometrische Muster, die zu dem Spitzbogen paßten, zerlegt wurden. So entstand eine schöne durchbrochene Steinumrahmung, die das farbige Glas zusammenhielt und seinen Glanz im vollen Sonnenlichte enthüllte.

Können wir die Urheber dieser Veränderungen, die Entwickler dieser Schönheiten unserer konstruktiven Kunst namhaft machen? Fühlen wir nicht, daß sie schon infolge ihrer Natur nicht durch einen individuellen Geist allein in Anspruch genommen werden oder ihre Vollendung in der Zeit eines Einzellebens erlangen könnten? Sie sind das natürliche Ergebnis einer freien und lebendigen Kunstentwickelung, die

durch die Einheit von Glauben und Gefühl angeregt wurde, woran die Menschen zusammen in brüderlicher Eintracht arbeiteten, jeder frei in seinem Kreise, aber nie abgelöst von den übrigen und nie das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit ihnen verlierend.

So erhalten wir den harmonischen Eindruck eines großen Orchesters, wo, obgleich die verschiedenartigsten Instrumente gespielt werden können, doch alle der musikalischen Idee unter- oder eingeordnet sind und jenen Eindruck von Macht und Wohlklang durch einen Tonfall hervorrufen, der jetzt sanft wie das Säuseln des Sommerwindes über ein Weizenfeld erklingt, bald wie ein Orkan mit der Gewalt donnernder Wogen, die an das Felsengestade einer Meerenge anbranden, einherrauscht.

Die durch solche Formen einer vom Volksgeiste getragenen Kunst erregten Stimmungen erheben die Seele vollständig über die Region des Persönlichen; sie sind in der Tat den Empfindungen verwandt, die beim Anblick der freien Natur in uns erwachen. Wir glauben die Stimme der Zeit selbst aus den Höhlen der Vergangenheit, den Gesang des Lebens gleich dem eines Kindes im Sonnenschein und das halbartikulierte, leidenschaftliche Gemurmel der Stimmen der Vögel und wilden Tiere, das Schweigen des Waldes zur Mittagszeit, die Verklärung des Abendrots und das Geheimnis der Nacht zu vernehmen.

In dem ältesten Ornament aller Völker finden wir dieselben oder ähnliche typische Formen beständig wiederkehren, die Keime von später entwickelten, mannigfaltiger gestalteten und verschönerten Musterzeichnungen: das Schachbrett, das Zickzack, den Mäander, den Kreis, die Schneckenlinie, die gewundene Volute — können wir ihre Erfindung dem Geiste oder der Hand eines einzelnen zuschreiben? Kann der

Mechaniker uns sagen, wer der Erfinder des Rades, des Hebels, des Feuermachens, des Kochens, des Ruders, des Spatens, des Pfluges, des Tongefäßes,

Natürliche Abänderung bei der Wiederholung von Ornamentformen. Volksschulkinder auf der Wandtafel zeichnend.

des Beiles, des Hammers, der Nadel oder sogar des Spinnens und Webens gewesen ist? Und doch sind

diese Erfindungen von unberechenbarer Bedeutung für das menschliche Leben, das ohne sie sich nicht erhalten könnte und viel weniger auf ihnen gleichsam

den mächtigen und zusammengesetzten Bau der modernen Erfindung, der Wissenschaft und der Kunst errichten könnte.

Natürliche Abänderung bei der Wiederholung von Ornamentformen. Volksschulkinder auf der Wandtafel zeichnend.

Eine einmal gefundene Ornamentform wird jedoch wiederholt. Das Auge gewöhnt sich an sie, erfreut

sich ihrer und erwartet ihre Wiederkehr. Sie erhält durch dauernde Verwendung festen Bestand und wird mitunter mit Grundanschauungen über das Leben und

selbst das Weltall verknüpft. So erhalten wir traditionelle Ornamentformen, die von Geschlecht zu Geschlecht verwandt werden, während ihr Ursprung und ihr Sinn vielleicht verloren gingen — wie die malerische Bedeutung der einzelnen Buchstaben unseres Alphabets, die jedermann anwendet, ohne nach einer besonderen Art Studium oder Forschung zu verlangen, um ihre wahre Bedeutung und ursprüngliche Form ausfindig zu machen.

Neben dieser Liebe zu dem Altgewohnten, diesem Verlangen nach dem Erwarteten scheint ein anderes Gefühl aufgekommen zu sein, eine Vorliebe für Abwechselung und Veränderung, die zugleich natürlich und menschlich ist.

Bei dem Ornament kann die Veränderung anfangs unbewußt gewesen und der natürlichen Neigung der Hand entsprungen sein, eine Form bei ihrer Wiederholung abzuändern (wie uns unsere eigene Erfahrung lehren wird), weil sie eine Bemühung verlangt, deren genaues Gegenbild hervorzubringen. Diese Neigung, dieselbe Form bei ihrer Wiederholung durch verschiedene Personen abzuändern, wird durch die kleinen Amerikanerinnen erläutert, die ihre Handfertigkeit im Zeichnen auf der Wandtafel üben. Da diese natürliche Abänderung eine reiche und gefällige Wirkung hat, wird sie gepflegt, bis die bewußte und absichtliche Erfindung und Begabung einzelner Künstler in der Abänderung der Zeichnungen ihre Stelle einnimmt.

Die Überlieferung in der Zeichnung kann ohne Zweifel großenteils dem Einflusse der Werkstatt oder dem, was wir jetzt technische Anforderungen nennen würden, zugeschrieben werden, dem Gebrauche bestimmter Werkzeuge und Rohstoffe, die der Wiedergabe der Form ihren bestimmten Charakter aufdrücken,

wie man selbst bei einer Sache wie der Beschaffenheit der Umrißlinie (die von hoher Bedeutung bei jeder Zeichnung ist) beobachten kann, wenn man die Unterschiede zwischen Formen betrachtet, die mit dem Bleistift, der Feder, dem Pinsel oder der Kohle gezeichnet sind.

Eine gewisse typische Behandlung entwickelt sich natürlich im Verlaufe der Praxis, die sich für jede Methode besonders gestaltet, da die Behandlung notwendig unter den Händen jedes einzelnen eine kleine Abweichung erfährt. Offenbar kann eine starke künstlerische Persönlichkeit die Tradition in einer Kunst in hohem Grade abändern, obgleich sie selten frei von dem Einflusse der Überlieferung ist, und die größten Künstler der Vergangenheit haben in der Regel auf ihr weitergebaut und sind eher zu dem geworden, was sie sind, weil eine lebendige Überlieferung bestand, die eine individuelle Entwickelung zuließ.

Dies war, glaube ich, in hohem Grade bei den großen Meistern der italienischen Renaissance der Fall, von denen ich einige im vorhergehenden Kapitel besprochen habe. Das allgemeine Niveau der Vortrefflichkeit wurde durch ihre Zeitgenossen aufrecht erhalten. Ein großer individueller Künstler tritt auf und unterscheidet sich nur dem Grade nach durch seinen persönlichen Geschmack und seine Behandlung, seine Abänderung des Verfahrens oder der Methode, indem er vielleicht auf den Stamm eine neue seltene Blüte pfropft. Er erhöht das Niveau, er führt neue Elemente ein, er beeinflußt die Überlieferung, und die Fackel geht von Hand zu Hand.

Giottos Kunst wäre ohne den byzantinischen Einfluß, unter dem er sich herangebildet hatte, nicht das gewesen, was sie war. Ohne die Vorzüge der

Würde und Heiterkeit der früheren Kunst irgendwie einzubüßen, flößte er der Kunst neues Leben ein und ebnete den Weg für die größere Freiheit und Naturtreue seiner Nachfolger. Die verschiedenen Malerschulen stehen in engem Zusammenhange miteinander, und wenn die Entwickelungsreihe vollständig wäre, so würden wir vielleicht mehr über die Ähnlichkeiten und Gleichheiten erstaunt sein als über die Unterschiede.

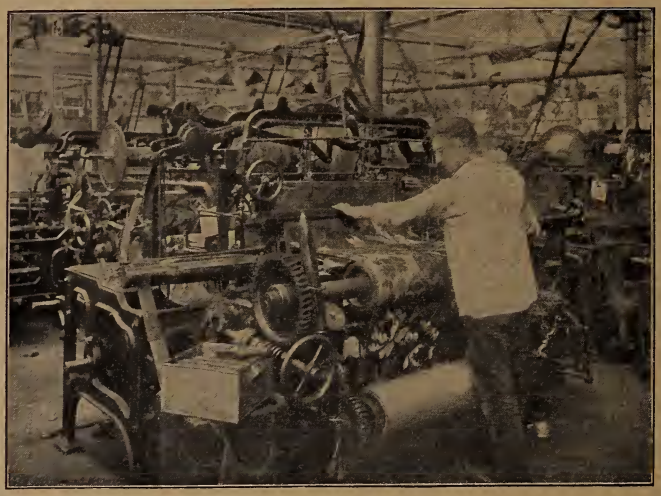
Der große Bau des Stils ist Stein um Stein errichtet worden: die Arbeit von Künstlergenerationen nähert sich allmählich der Stufe der Vollendung. Dann und wann erscheint ein größerer Geist und erhöht durch einen neuen Gedanken, eine neue Methode, ein frisches Empfinden, einen neuen Gesichtspunkt das Niveau und bezeichnet so eine Epoche in der Kunstgeschichte.

Von Zeit zu Zeit treten große Umwälzungen ein, die den regelmäßigen Fortschritt und Verband unterbrechen, gleich Überschwemmungen, Erdbeben, Erschütterungen in der Natur, welche den Zusammenhang der geologischen Schichten zerstören und sie in verschiedene Höhenlagen bringen; aber die starke soziale und gesellschaftliche Richtung im Menschen geht stets auf eine Wiederherstellung und Erneuerung, auf eine Wiedervereinigung der zerstreuten Bruchstücke und auf eine Ausbildung neuer Traditionen in Leben und Kunst.

In einer Zeit, die die Entwickelung eines organisierten industriellen Systems von außerordentlicher bis ins kleinste gehenden Arbeitsteilung unter dem Fabriksystem erlebt hat und jetzt mit der Erfindung und Verwendung von komplizierten Maschinen — die durch Dampf und Elektrizität getrieben werden, mit deren Hilfe die Arbeit nicht allein spezialisiert, sondern

beinahe automatisch wird — in eine Epoche weiterer Spezialisierung der Arbeit eingetreten ist, haben wir vielleicht kaum nötig, an den Einfluß der Gesamtheit zu erinnern, da für den Bedarf des ungeheuren Weltmarktes alle Erzeugnisse das Ergebnis gemeinschaftlicher menschlicher Arbeit sind.

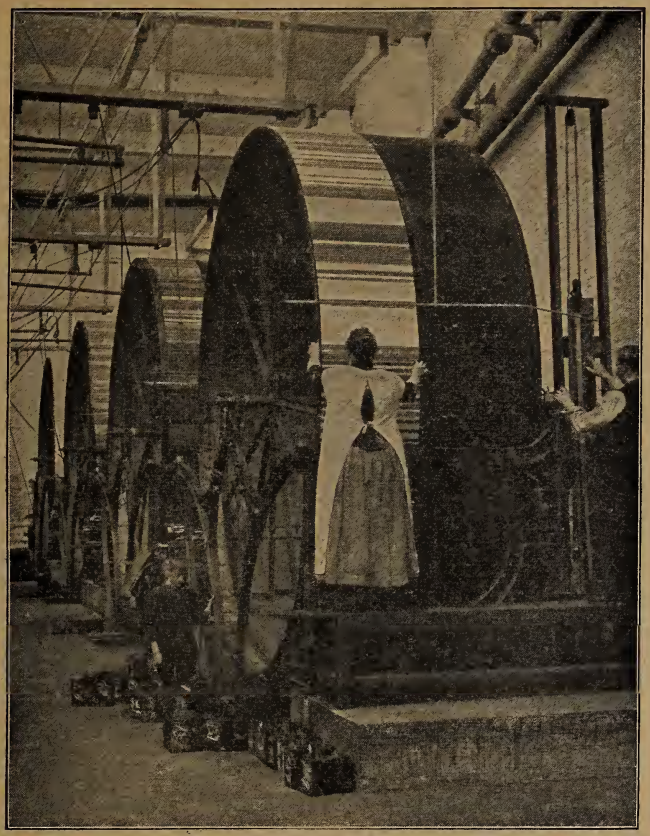
Eine solche Organisation der Maschinenarbeit, wie sie jede Fabrik aufweist, von gemeinschaftlicher



Weben eines Axminsterteppichs.

Arbeit, die jedoch nicht zum allgemeinen Besten organisiert ist, sondern vielmehr im Privatnutzen mit anderen Fabriken in einen wilden, schonungs- und rücksichtslosen Konkurrenzkampf tritt — solche Organisationen können schwerlich der Hervorbringung feinempfundener, schöner Kunstwerke günstig sein. Die Kunst, das Wunder, die Erfindung muß, wenn irgendwo, in Wirklichkeit mehr in den Mitteln als in den Zwecken gesucht werden. Die Maschinen, die unsere Waren hervorbringen, sind Wunder von Scharfsinn, mechanischer Zweckmäßigkeit, Kraftersparnis, aber

das vollendete Produkt ist oft sehr niederschlagend. Man kann z. B. in Zeugdruckfabriken jene wunderbaren Farbendruckmaschinen sehen, die imstande sind, sieben, ja, zwölf Farben hintereinander von den



Weben eines Teppichs.

Walzen auf den Kattun bei dessen Hindurchgehen zu drucken, und die dennoch oft außerordentlich matte und alltägliche Muster auf billigem Material hervorbringen, die als Gravierungen auf den blanken Kupferwalzen interessanter aussehen, als sie es jemals auf dem Stoffe tun.

Nun gut, ich kann es aussprechen, das Heilmittel liegt bei uns, den Zeichnern. Wir brauchen nur unsere Erfindungsgabe auf die Hervorbringung guter, anziehender Zeichnungen, die dem Verfahren und dem Rohstoff angepaßt sind, zu richten, und die Fabrik und die Maschine werden das übrige tun.

Es ist sicher begreiflich, daß — wo es als einzige Aufgabe gilt, etwas Schönes und zugleich Praktisches durch eine zusammenhängende Reihe von vereinigter und verständnisvoller Arbeit mit Hilfe geistvoller Maschinen, die den Zeichnern zur Verfügung stehen, hervorzubringen — wunderbar Schönes geleistet werden kann; aber es ist die Frage, ob eine Zeichnung, mag sie auch so gut sein, sie uns nicht ermüdet, wenn sie in ungeheurer Menge hergestellt wird. Und doch ist dies überhaupt der Zweck unserer Fabriken, unserer verbesserten Maschinen, in ungeheueren Quantitäten herzustellen, in erster Linie nicht, um den Weltbedarf zu decken, sondern um mit Nutzen zu verkaufen. Die Kunst befaßt sich jedoch nur mit der Qualität — alles so gut zu machen, wie es in seiner Art möglich ist, Mannigfaltigkeit, Schönheit, Zweckmäßigkeit zu erstreben.

Wir haben jetzt zu betrachten, ob die in moderner Weise organisierte industrielle Produktion dem früheren Handwerker mit seinen einfachen Methoden ebenbürtig ist, soweit künstlerische Ergebnisse in Betracht kommen.

In dieser Hinsicht erzielt der Inder, der sein Muster mit seinen Handstöcken auf seinen Mousselin- oder Kattunstreifen druckt oder seine farbigen Stoffe in die Farblösung taucht, künstlerischere Resultate als alle unsere wunderbaren Maschinen. Mechanische Vollendung ist ein Ding und künstlerisches Empfinden ein ganz anderes, und jemehr ein Volk die erstere

als Endzweck betrachtet, desto weniger ist es imstande, das zweite zu pflegen oder Verständnis dafür zu besitzen.

Das Handinhandgehen der Produktion kann ferner zu mechanischer Vollkommenheit gebracht sein, wie man es von unseren besten Fabriken sagen kann, soweit die Organisation reicht, aber wir können noch weit von dem feineren gefühlsmäßigen Zusammenhang künstlerischen Zusammenwirkens, durch das die höchsten Leistungen hervorgebracht werden, entfernt sein. Hierunter müssen wir sowohl den Ansporn äußerer Schönheit und harmonischer Umgebung als die individuelle Freiheit begreifen.

Ein derartiges Verhältnis kann bei jeder Handwerkerzunft angetroffen und in voller Wirksamkeit in jeder mittelalterlichen Werkstatt beobachtet werden.

Ein Interieur, wie es von Etienne Delaune, einem berühmten Pariser Goldschmiede des sechzehnten Jahrhunderts, von seinem eigenen Atelier entworfen und von ihm selbst gestochen worden ist, zeigt uns eine Anzahl von zusammenarbeitenden Kunsthandwerkern, umgeben von den gesamten Werkzeugen und Geräten ihrer Kunst. Von den drei auf der Bank Sitzenden graviert oder treibt der eine, der andere arbeitet an einer Taschenuhr, während der dritte an einer schönen Ziselierung arbeitet. Der junge Mann am Ofen emailliert vermutlich, und ein Knabe am Rade scheint Draht zu ziehen. Eine große Menge der verschiedenartigsten Werkzeuge hängt in musterhafter Ordnung an den Wänden, Zangen, Drahtzangen, Feilen, Scheren, Hämmer, Locheisen, ein kleiner Amboß, Schmelztiegel und ein Paar Blasebälge für den Schmelzofen.

Es gibt noch einige Handwerke, welche in dieser einfachen gemeinschaftlichen Weise betrieben werden

Inneres der Werkstatt Etienne Delaunes, Paris 1576.

und wenig Veränderungen seit dem Mittelalter in ihrer Methode erfahren haben. In der Tat könnte man sagen: alle feineren Kunsthandwerke; und es ist bemerkenswert, daß die gebrauchten Werkzeuge ihre Gestalt bewahrt haben — Hammer und Meißel des Bildhauers, Palette und Pinsel des Malers z. B. haben seit undenklicher Zeit in Wirklichkeit ihre Form nicht geändert.

Wer das Glasblasen und die Herstellung von Glasgefäßen gesehen hat, muß über die von den Handwerkern an der Ofenöffnung unter sehr schwierigen Umständen entfaltete Geschicklichkeit und Schnelligkeit erstaunt gewesen sein und ebenso über die Notwendigkeit gegenseitiger Hilfe bei gewissen Bewegungen, wenn das geschmolzene Glas von dem einen Arbeiter auf dem Tisch umgedreht wird, während ein anderer es in die gewünschte Form bringt. Der Handwerksmeister scheint in der Regel zwei Gehilfen zu haben, aber die Höhe der zur Herstellung der Gefäße erforderlichen Hilfe hängt sehr von ihrer Größe ab, da kleinere Stücke von einem einzelnen Arbeiter vollendet werden.

Es sind jetzt noch Glaswerke im Betrieb, z. B. die in Whitefriars, die seit dem sechzehnten Jahrhundert bestehen.

Der Kreis der Ofenmündungen, die rote Glut, die auf die Gesichter und Gestalten der Arbeiter fällt, bieten einen fesselnden Anblick. Mit einer Geschicklichkeit in der Behandlung, die auf den ersten Blick wunderbar erscheinen könnte, stellen die Handwerker Gefäße von jeder möglichen Gestalt dar, indem sie das Stück beim Fortschreiten der Arbeit beständig in das Feuer zurückbringen. Obgleich sich die Arbeit zur Betätigung der variierenden Erfindungsgabe des Zeichners zu eignen scheint, können sie doch den mit

Kreide auf einer schwarzen Tafel neben dem Ofen dargestellten Riß mit genauester Beobachtung der Form und der Maße nachbilden.

Die Kunst des Buchdrucks, die seit jeher soviel

Glasbläserei.

Interesse erregt hat und die in ihrer künstlerischen Eigenart von William Morris auf seiner Kelmscottpresse erneuert worden ist, bietet ein anderes Beispiel von der Notwendigkeit verständigen und künstlerischen Zusammenwirkens.

Um mit dem Papiere zu beginnen, so ist ein gutes, festes, mit der Hand hergestelltes Papier, ähnlich wie Zeichenpapier, für reichen, glänzenden Text- und

Inneres einer Buchdruckerei im sechzehnten Jahrhundert. Von Jost Amman.

Holzschnittdruck erforderlich. Es muß aus den besten leinenen Lumpen angefertigt und jeder Bogen mit der Hand mit Hilfe eines mit Draht bespannten Holzrahmens hergestellt werden, der in die weiche Masse

getaucht und kräftig geschüttelt wird, so daß sich die Masse gleichmäßig über die Drähte verbreitet, um nach dem Trocknen den Bogen Papier zu bilden.

Dann muß der Typenguß berücksichtigt werden. Es müssen Lettern von guter Form gezeichnet werden und zwar so, daß jeder Buchstabe selbständig ist und man doch aus ihnen Wörter ohne störende Zwischenräume und ebenso lesbare Seiten in angenehmer Schrift, die in der Masse sowohl als in den einzelnen Buchstaben und Wörtern eine gute Wirkung ausübt, herstellen kann. Der Schriftgießer und -zeichner muß daher ein Mann von Geschmack und Bildung sein, er muß Kenntnis von den Alphabeten, den ersten Drucken, den alten Handschriften und der Kalligraphie besitzen und ein tüchtiger Zeichner sein, im stande, die Schönheiten der Linie, die Bedeutung einer Kurve, des Gleichgewichts und der Masse, der Größenverhältnisse und eines passenden Maßstabes zu würdigen.

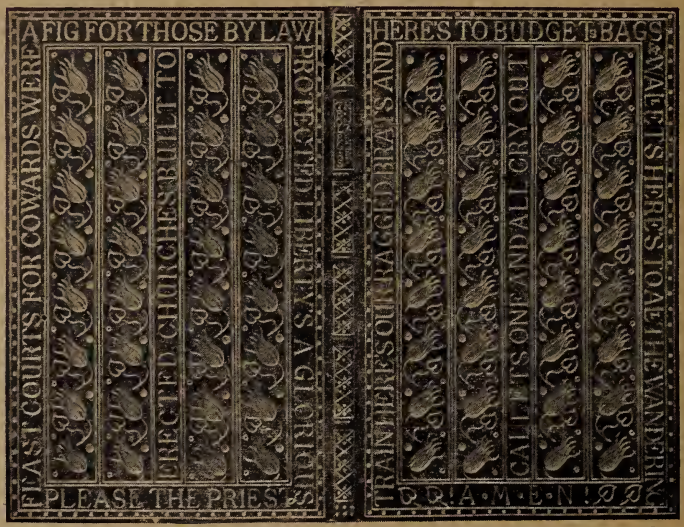
Morris hat verschiedene charakteristische alte Typen in großem Maßstabe photographiert, so daß er ihre Zeichnung und Konstruktion leichter vergleichen konnte, und seine eigenen Entwürfe für seine Kelmscottschrift mehr oder weniger nach ihnen gegossen, indem er ihnen, sei es Antiqua oder Fraktur, einen bestimmten selbständigen Charakter gab. Es ist dies beinahe die äußerste Grenze, bis zu der wir uns in unserer gewissenhaften eklektischen Art den alten Methoden nähern können, bei denen von Zeit zu Zeit kleine Abänderungen getroffen wurden, während sie dem allgemeinen Stil und Formcharakter treu blieben, so daß der Gesamteinfluß der Überlieferung und der geschichtliche Zusammenhang zugleich mit den steigenden Vorteilen der individuellen Erfindung gewahrt wurden.

Von der Stellung der Schriftseite auf dem Papier, wobei die Doppelseite des aufgeschlagenen Buches als wahre Einheit gilt, habe ich schon gesprochen, und eine Hauptsache beim Setzen besteht darin, daß man die Schrift gleichmäßig verteilt, ohne „Bäche“ oder Lücken zu lassen — beinahe wie ein Zeichner eines sich wiederholenden Musters das Entstehen ungeschickter zufälliger Linien zu vermeiden suchen wird. Hier würde ein konstruktives Prinzip in Betracht kommen und sollte dem Drucker behilflich sein, seiner Seite eine gefällige und harmonische ornamentale Wirkung zu verschaffen.

Ebenso muß der Zeichner von Druckornamenten und Buchillustrationen, wenn er seine Arbeit zu einem wesentlichen und harmonisch wirkenden Teile des Buches machen will, bei aller Freiheit der Bewegung sich doch stets der Bedingungen erinnern, unter denen das Werk hergestellt und besichtigt werden wird, und weit entfernt, diese Bedingungen als Beschränkungen zu betrachten, sollte er sie vielmehr als Quellen der Anregung für die Behandlung seiner Zeichnung ansehen, indem er seine Initialen, dekorativen Einfassungen und Kopfleisten zu natürlichen Bindegliedern gestaltet, die das regelmäßige ornamentale Element der Buchseite mit dem unregelmäßigen in dieser enthaltenen Feld der Figurenzeichnung zur Einheit verschmelzen; die Zeichnung ist dabei in ihrer Behandlung der Linie oder schwarzen und weißen Masse nur eine weitere Anwendung derselben Prinzipien, die man in jedem einzelnen Buchstaben der Schriftmasse antrifft. Der mechanische Grund dafür liegt natürlich in der Vereinfachung des Druckverfahrens, da Schrift und Holzschnitt demselben Drucke unterworfen sind.

Neben gutem Papier und guter Schwärze, neben guter, schön geschnittener Schrift und ebensolchen

Ornamenten und Illustrationen hängt der Erfolg des Buches jetzt von dem wirklichen Drucker ab, da ein mangelhafter Druck, undeutliche Abzüge, nicht stark genug wiedergegebene Stöcke, verwischtes Aussehen das beste Buch um alle Wirkung bringen. Klarer, sauberer Druck ist das Haupterfordernis, und es gehört viel Sorgfalt und Geschick dazu, ihn zu erzielen, ebenso auch Zeit zum Trocknen der Bogen, ehe sie in Buchform gefaltet werden.

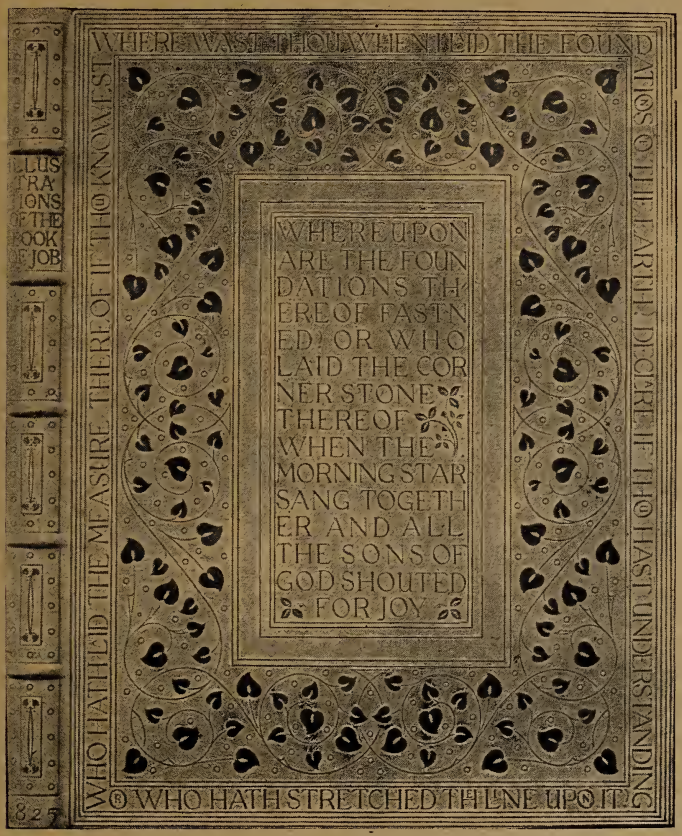


Vergoldeter Bucheinband. T. J. Cobden-Sanderson.

Schließlich übernimmt der Buchbinder seinen Anteil der gemeinschaftlichen Arbeit, die zur Herstellung eines der schönsten aller schönen Dinge — eines schönen Buches — notwendig ist.

Hier kann natürlich eine unermeßliche Fülle von Kunst außer der zierlichen und sorgfältigen Handwerkstätigkeit in den vorläufigen, aber notwendigen Stadien des „Vorwärtsbringens“ und über diese hinaus zu Hilfe genommen werden, wie Cobden-Sanderson

uns erklärt hat. Ein schöner Einband kann in der Tat einige der reifsten Vorzüge der dekorativen Kunst in der Verteilung von Linie und Muster entfalten, weil er in der Vergoldung ein anderes Beispiel von



Vergoldeter Bucheinband. T. J. Cobden-Sanderson.

strenger Begrenzung einer Methode bietet, die sich zu freier, phantasiemäßiger Ausgestaltung eignet.

Der Künstler steht unter der Notwendigkeit, durch die Wiederholung des Eindrucks bestimmter Werkzeuge seine Linien aufbauen und seine Formen

konstruieren zu müssen, der erfindungsreichste Künstler bewährt sich durch den dekorativen Gebrauch, den er von wenigen und einfachen Formen machen kann. Eine Prüfung der hier mitgeteilten Zeichnungen Cobden-Sandersons wird zeigen, daß sie auf sehr wenigen Einheiten aufgebaut sind. Eine Blume, ein Blatt, ein Stamm und gerade Einfassungslinien, mit denen die Seite ebenfalls eine wesentliche ornamentale Einheit ist. Alles hängt von dem Geschmacke und der Geschicklichkeit ab, mit der sie angewandt werden.

Aus dem einzelnen Beispiel der Kette vereinter Arbeit, die zur Fertigstellung eines Buches notwendig ist, können wir sodann sehen, wieviel bei gemeinsamer Arbeit von einem durchdachten und harmonischen Zusammenwirken abhängig ist. Wo jeder einzelne Schritt so wichtig ist, wo die Geschicklichkeit und der Geschmack jedes Arbeiters für das vollendete Produkt so nötig ist, kann man schwerlich sagen, daß ein Schritt weniger bedeutungsvoll ist als der andere — sicherlich nicht weniger wesentlich. Wir sehen auch, wie die Arbeit jedes einzelnen von der aller anderen abhängt. Jeder Stein in dem Bau muß genau und sorgfältig gelegt werden, oder es ist ein gesundes Fortschreiten und ein befriedigendes Endergebnis unmöglich. Die Kunst lehrt uns dies auf all ihren mannigfaltigen Entwickelungsstufen. Ein Fehler oder ein Versehen an einem Punkte kann das ganze Werk zugrunde richten.

Sind die Fundamente weniger wichtig als die Wand, ist die Wand weniger wichtig als das Fenster, ist das Dach für das Haus weniger wesentlich als die Skulptur seines Portals oder die Malerei seines Innern?

Vergegenwärtigen wir uns die zusammenhängenden und notwendigen Bindeglieder, die alle Arbeiter

verknüpfen, die zur Hervorbringung von nützlichen oder schönen Dingen oder von beiden wesentlich sind, sollten wir dann nicht gut daran tun, uns zu bemühen, diese Verbindung noch enger und vollständiger zu machen, als sie ist, und so die Fackel gesunder Überlieferung in Zeichnung und Handwerk von Hand zu Hand weiterzugeben, in so weiter Ferne wir auch noch die Erweiterung unseres Gesichtskreises, die harmonische Gestaltung des menschlichen Lebens und seine Befreiung von den unheildrohenden Gewalten und falschen Idealen, die es jetzt niederdrücken und fälschen, erblicken mögen? Und wenn wir die Wahrheit erkennen, daß die Kunst Einheit ist und daß die Einheit die Masse durchdringen muß, sollten wir uns nicht bemühen, jeder in seinem Kreise, was auch unser Beruf sein mag, ihn würdig und gut auszufüllen? Wir wollen uns daran erinnern, daß es besser ist, eine kleine Aufgabe gut zu lösen, als eine große schlecht, und daß das, was unsere Arbeit groß oder klein macht, der Geist ist, in dem wir sie verrichten, nicht der Rang, den sie zufällig einnimmt, nicht die Klasse, zu der sie gehört, oder die Schätzung, die ihr in der öffentlichen Meinung zuteil wird.

INHALT.

1. Kapitel.	Die architektonische Basis	9
2. Kapitel.	Die Grundlage der Nützlichkeit und ihr Einfluß	57
3. Kapitel.	Der Einfluß von Material und Methode . . .	99
4. Kapitel.	Der Einfluß der Bedingungen im Zeichnen .	132
5. Kapitel.	Der Einfluß der geographischen Lage auf die Zeichnung, namentlich in bezug auf Farbe und Muster	171
6. Kapitel.	Der Einfluß der Nationalität in der Zeichnung	204
7. Kapitel.	Der Einfluß des Symbols oder das emblematische Element in der Zeichnung	236
8. Kapitel.	Der graphische Einfluß oder der Naturalismus in der Zeichnung	275
9. Kapitel.	Der individuelle Einfluß in der Zeichnung . .	319
10. Kapitel.	Der Einfluß der Gesamtheit	369

REGISTER.

[Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.]

Ägyptische Tongefäße 104; älteste Wohnungen 178—180; Steinsäulen 181. 182; Hieroglyphen 208. 209. 281; Wandmalereien 210. 211; Zeichnungstypen 233; Symbol des Weltalls 244. 245; Symbolismus des Todes 245; Behandlung der Vögel 279; Realismus in der Kunst 284. 285.
Ahmedabad, geschnittenes Steinfenster in 193. 197.
Alciatis „Embleme" 270. 271.
Alhambra 199. 200.
Allegorie in der Kunst 273. 274.
Amiens, Skulptur in 289.
Amman, Jost 387.
Amphora, griechische 89. 90.
Andreae, Hieronymus 300.
Andreani, Andrea 347.
Anthemionornament, griechisches 60. 61.
Apelles 321.
Aphrodite und Paris, Relief 253.
Aphrodite von Melos 321.
Arabische Eroberung Persiens 187. 192; arabischer Fensterflügel 194; arabische geschnitzte Kanzel 225. 227.
Architektur, die ursprüngliche Grundlage der Zeichnung 11; typische konstruktive Formen 13; griechische 14—24; römische 24—28; byzantinische 28—34; normannische 34—36; gotische 36—53; Beziehung zwischen ihr und der Zeichenkunst im allgemeinen 56.
Architravarchitektur 13.
Ardebil, heiliger Teppich der Moschee in 188. 189.
Armleuchter 82—84.
Assyrische Einfassung 58. 59; Skulptur 212—218; assyrischer glasierter Ziegel 58. 60.
Auxerre, Skulptur in 288. 290.
Axmouth, Turm der Kirche in 73.

Bakchos, Besuch bei Ikarios 25. 27. 214.
Baldachin an Gräbern 47—49; an Bank und Kredenztisch 51.
Bates, Harry 109.
Baumwollendruck 118 ff.
Bäume, ägyptische und assyrische Behandlung 209 ff.
Bellini, Jacopo 346.
Beni Hassan, Grab von 209. 284.
Benson, W. A. S. 81. 86.
Bernard, Solomon 270. 271.
Bewick, Thomas, Wiederaufleben des Holzschnittes unter 128.
Bilderhandschriften 290. 293. 294.
Blake, William 129. 130. 310.
Bogen, Rundbogen 13. 24; Spitzbogen 13. 36; typische Formen 38.
Böhmen, alte Städte in 201. 202.
Botticelli, Sandro 338—344.
Bouchardon, Standbild Ludwigs XV. von 107. 108.
Bronzeguß 105—109.
Brown, Ford Madox, Kartons für Glasmalerei 165; Zeichnungen 316.
Brügge, der Belfried von 71; Kaminschutzplatte 77; Eisenarbeiten 110; Grabmal in 309. 311.
Buch von den sieben Todsünden 127.
Bucheinband 390—392.
Buchschmuck 126. 144—151.

Burgkmaier, Hans 301.
Burne-Jones, Sir Edward, Studien 136.
Büttenpapier, Vorzug 150.
Byzantinische Kunst 29—34. 151. 256.

Calvert, Edward 310.
Cambridge, King's college chapel 42.
Canterbury, Anselms Turm 35. 36; Übergangsarkade 37; Südseite des Chores 55; Feuerständer aus dem Nikolaushospitale 76.
Cellini, Benvenuto 108.
Cera perduta 105. 108.
Chinesische Tonwaren 94; Seidenstickerei 123; Porzellan 187; Stickerei 223; Weidenmuster 229.
Christchurch, normannisches Haus in 74.
Christliche Symbole 254.
Cimabue 323. 324.
Clarke, Purdon 224.
Cleobury, W. 194. 225. 227.
Cobden-Sanderson 390. 391.
Crane, Walter, Buchschmuck 147, 149; Tapetenzeichnungen 137. 142. 143; Fußbodenmotive 140.
Creeny, Monumentalgrabmäler 268. 309. 311.

Dachrand 67.
Dalziel, Gebrüder 312. 316.
Dante 324; Porträt von Giotto 326.
Da Vinci, Lionardo 351—356.
De Hooghe, Romeyn 272.
Deckendekoration 133. 137. 138. 139.
Delaune, Etienne 384.
Delfter Ware 94.
Della Robbia-Ware 177.
Dennington, Kirche, geschnitzte Bankenden in 52; Kragsteine 100.
Derby, Tonwaren 94.
Deutscher Leuchter 82—84; Bierschoppen 91; Krug 96. 104; alte Holzschnitte 127. 128. 295. 296.
Dieulafoy, Herr und Frau 182.
Donatello 286.
Doré, Gustave 200.
Dornröschen 253.
Doyle, Richard 314.
Drucken, die Kunst des 386—390.
Du Maurier, George 314.
Dürer, Albrecht 295—300.

Eger 202.
Eisenarbeiten, getriebene 109—113.
Elektrisches Licht, Einrichtungen 87.
Emblembuch 269.
Engel, christliche 256.
Erasmus' Lob der Torheit 116. 117.
Evangelisten, Symbole der 262.

Federzeichnung, Wiederaufleben 312.
Fenster, verzierte 44; siehe auch Glas, buntes 42. 44.
Feuereisen 76. 77.
Feuerständer 76. 77. 78.
Flechtwerk 60.
Florenz, Turm des Palazzo Vecchio 71. 72.
Ford, Onslow 109.
Forum, Fries 286. 287.
Fra Angelico 256. 258. 259.
Framlingham, Schloß, Schornstein 75.
Frieszeichnungen 138. 142. 143. 286. 287.
Fuchsius' De Historia Stirpium 302. 305.
Fylfot 237. 238.

Gedruckte Seite, Verhältnisse 144. 145; Verzierung 146—151.
Geflochtene Hürde 61.
Gerards Kräuterbuch 303.
Gewebte Stoffe, Zeichnung für 94. 113 ff. 138. 139.
Ghiberti, Lorenzo 286. 323.
Gilbert, Alfred 109.
Giotto 286. 323. 324—332.
Glas, buntes, gotisches, Zeichnung für 42. 151—170.
Glasbläserei 386.
Glasflaschen, italienische 90. 92. 93.

Glasmasse 158. 159.
Gotische Architektur, Entwickelung 42—56.
Gozzoli, Benozzo 256. 336—338.
Grabmäler, Heraldik 268; charakteristische Merkmale der Zeichnung 304 ff.
Grés de Flandres 104.
Griechische Skulptur und Architektur 14—16; Geräte usw. 23. 24; Wassergefäße 88—90; Schale 94; Ornament 218—221; Stele 219; Symbolismus 247; Götter 250—253; Centaur 260; Skulptur 284—286; Vasen 321.
Grimani, Brevier 293. 294.
Grün, Hans Baldung 128.

„Hans und der Bohnenstengel" 253.
„Häringsgräten" 239.
Harrison, Fräulein Jane E. 321.
Hathersage, Kirche 237.
Hazelford Hall 68.
Heiligenschein, der 220. 242.
Hempstead, Herd 78.
Herakles 252.
Heraldik, nationale 262; Ursprung und Entwickelung 262—268.
Hesperiden 252. 253
Hieroglyphen, ägyptische 208. 209.
Hindu, Symbol des Weltalls 243.
Hirsche, trinkende, ein christliches Emblem 254. 255.
Höhlenbewohner, Kunst der 275—277.
Holbeins Totentanz 269.
Holzschnitte, alte deutsche 127. 128. 292 ff.; italienische 302; in Kräuterbüchern 302 ff.; japanische 303 ff.; Wiederaufleben unter Bewick 128. 311.
Holzschnitzerei 100. 101.
Hunt, Holman 312. 316.

Jameson, Frau, „Alte italienische Maler" 328.
Japanische Stickerei 124—126; Kunst 230; Zeichnungstypen 234; Behandlung der Vögel 280. 282. 283; Pflanzenzeichnungen 306. 307.
Ightham, Versammlungshaus, Dachrand 67.
Ikarios, Haus des 25. 27. 214.
Iktinos 320.
Impressionismus, beeinflußt durch die japanische Kunst 286. 287. 316.
Indische Stickerei 125. 223; Zeichnung 193; Fenster aus geschnittenem Steine 196; Flammenkranz 220; typische Ornamentformen 223.
Insel Man, Wappen 239.
Italienische Flaschen 90. 92; Majolika- und Glasarbeiten 94; Kunst 198; Maler 322—367.

Kairo, Fensterflügel 194; Kanzel 225. 227; geschnitzte und eingelegte Füllung 230.
Kaminschutzplatten, gußeiserne 76. 77.
Keene, Charles 312—314.
Kelmscottpresse 130. 145. 147. 148. 386.
Keltisches Kreuz 222. 224.
Knüpfen 62. 63; Dekoration 63.
Kolosseum 25. 26.
Konstantinsbogen 29.
Kran, getriebener 78.
Kräuterbücher 302. 303.
Kreis 241.
Krug, Zeichnung 89. 90.
Kupferstich 127. 310.

Lamm, symbolischer Gebrauch 260.
Lampen, Zeichnung von 79. 80. 86.
Laterne, deutsche 85. 86.
Lebensbaum, assyrischer 212; persischer 223; nordischer 244.
Leech, John 314.
Leighs Priorei, Schornsteine 74.
Leighton, Lord 316. 324.
Lettern, Anordnung 145; Guß 388.
Leuchter 80. 82. 86.
Lichtschere 85. 86.
Lincoln, Engelchor in 40.
Lotus, ägyptischer 211. 246; assyrischer 211. 215.
Löwe, schottischer 262; in der Heraldik 266.

Löwen (plastische), assyrische 216; moderne 217. 218.
Ludwig XV., Standbild, von Bouchardon 107. 108.
Luxor, Säule in 181.
Lykien, Gräber in 15.

Majolikaarbeiten 94.
Manchester, Cheethams Hospital 76.
Mantegna, Andrea 344 ff.
March, Dr. 237.
Maßstab in der Zeichnung 141 ff.
Matte, älteste 57—59.
Matthiolius, Kräuterbuch von 302.
May, Phil 315. 317.
Medici, Giuliano de 366.
Medici, Lorenzo de 358. 360. 367.
Memling 50. 293. 294.
Memmi, Simone 324. 325.
Meyers „Handbuch des Ornaments" 91.
Michelangelo 356 ff.
Millais, Sir 312.
Modellieren in Ton 101; in Wachs 105.
Morris, William 129. 147. 148. 264. 386. 388.
Mosaiken in Ravenna 30—33. 254.
Multan, Grab 193.
Muster, rechtwinkliges 98; chinesisches 229.
Mykenae, Löwentor in 14. 18.
Myron 321.

Nil (plastische Gruppe) 250. 251.
Nordische Sagas 242.
Normannische Architektur 34—36.
Nürnberg, Chronik 295.
Nürnberg, Eisenarbeiten 110. 112.
Nut, ägyptische Göttin 246.

Ochsenköpfe 63. 65.
Omar Khayyám 191.
„Once a Week" 312.
Orcagna, Andrea 256. 261. 332—334.
Oxford, Magdalenenturm 72.

Palmette 223. 224.
Pan 260.
Pandora, Sage von 252.
Papierfabrikation 387. 388.
Paris, Sainte Chapelle, Glasfenster 151—153.
Parthenon 15 ff. 284; Symbolismus 247—249. 260.
Penshurst Place 74.
Pergamon, Altar 284.
Perrot und Chipiez, Geschichte der persischen Kunst 186. 190.
Persephone, Sage von 252.
Persepolis 186. 263.
Persische Tongefäße 94; Zeichnungstypen 183. 223. 233; glasierte Ziegel 187 f.; Teppiche 118. 119. 187 ff. 221; Stickerei 125. 223; Granatäpfel 221. 222; Drache 260. 263.
Petrarca 334.
Pfau, in der byzantinischen Kunst 256.
Pheidias 320.
Philae, Lotuskapitäl 184.
Photographie, Einfluß auf die Zeichnung 134. 150. 316. 318.
Pisano, Niccolo 332.
Pistoia, Kathedrale 175—177.
Polynesisches Ornament 240. 241.
Pomerium de tempore (Augsburg 1502) 310.
Pourbus 71.
Poynter, Sir E. T. 312. 316.
Präraffaelitische Bewegung 312.
Praxiteles 321.
Protogenes 321.
„Punch" 313—317.

Raffael 356.
Ravenna, Mosaiken von 30—33. 254.
Rethel, Alfred 312.
Ringstead, Grabmal 311.
Römische Architektur 24 ff; Wassergefäß 89; Götter 250; Dachfirst 66.
Rossetti, D. G. 312.
Rothenburg, Krug 96; eisernes Geländer 115.
Rubens, Peter Paul 350.
Ruskin, John 14.

Salisbury, Altarschrein in der Thomaskirche 112. 113.

Salisbury, Kathedrale, Kapitelhaus 40; Glasfenster 163.
Sambourne, Linley 315.
Sandys, Frederick 312.
San Gimignano, Türme 71.
Sauwastika 237. 238.
Schachbrettmuster 57. 58.
Schilde, typische Formen 264. 265.
Schlange der Zeit 244.
Schnorr 312.
Schornsteine, ihre Bedeutung für die Zeichnung 73—75.
Schüsseldekoration 94. 96.
Schwind, Moritz 312.
Seele, ägyptischer Symbolismus 245. 246.
Siena, Türme 71.
Signorelli 260.
Simonds, George 107.
Simse in der Architektur, Ursprung 69.
Sixtinische Kapelle, Decke der 359.
Sizilisches Seidengewebe 267. 268.
Skandinavisches Tongefäß 104.
Skarabäus 244.
Sonnenlicht, Einfluß auf die Kunst 25. 173. 175. 193
Sparrow, J. S., moderne Glasmalerei 166. 167.
Sphinx 247.
St. Davids-Kathedrale, Decke 51. 54; Miserere in 101. 102.
Steinhag 9.
Steinskulptur 99 ff.
St. Ethelwold, Benediktionale 242.
Stevens, Alfred 77. 217.
Stickerei 123—126.
St. Markus, geflügelter Löwe 262.
St. Martha, in Troyes 290. 291.
Susa, glasierte Ziegel in 182 ff.

Tapetenzeichnungen 133 ff.
Tellerdekoration 94. 96.
Tenniel, Sir John 249. 314.
Tennysons Gedichte 312.
Teufel, mittelalterliche 260. 261.
Theben, Wandmalerei 210.
Themse, Vater 250.
Theodora, Kaiserin (Mosaik) 33.
Ton, Modellieren in 101.
Titelseite 148.
Tivoli, Tempel der Sibyllen 63. 65.
Töpferei 88. 89. 103—105.
Töpferscheibe 103.
Torregiano 358.
Traufstein, Prinzip 69. 70.
Trinkgefäße 90—93.
Triumph Julius Caesars 347 ff.
Triumphzug Maximilians 300. 301.
Troyes, St. Urbain, Skulptur 291.
Tulun, Moschee 230.
Türme, Ursprung und Bedeutung 70 ff.
Turnov, alte Häuser 201.

Überlieferung in der Zeichnung 377.

Van Eyck 50. 82.
Venedig, Markuskirche 31. 32; Wahrzeichen der Stadt 262.
Vögel, ägyptische Behandlung 279; japanische Behandlung 282. 283; Bewicks Behandlung 310.
Volutenornament, Ursprung 60 f.; antike Beispiele 62.

Wachs, Modellieren in 105.
Walker, Frederick 312. 314.
Wassergefäße 89 ff.
Webstuhl 114 ff.
Wein, als christliches Symbol 256.
Wells, Kathedrale, Westfront 41; gewölbte Nischen 40; getriebenes Eisengitter 49.
Westminsterabtei, Schiff 39; Kapelle Heinrichs VII. 43.
Whistler, J., Mc Neil 316.
Wiederkehrende Linien, Prinzip 20. 40.
Wilton House, Relief 253.
Winchelsea, Kirche, Grab in 48.
Winchester, Kapelle 157.
Winston, über Glasmalerei 154.
Wohlgemuth, Michael 295.
Worcester, Tongefäße 94.

Yggdrasill 244.
York, Münster, die „fünf Schwestern“ 42. 45.

Zeugdruck, Zeichnung für 118. 120. 121.
Zickzack 239.

Monographien des Kunstgewerbes

Herausgegeben von Prof. Dr. Jean Louis Sponsel.

Sie enthalten bis heute:

Wilhelm Bode, Vorderasiatische Knüpfteppiche. Mit einer Farbtafel, ca. 40 ganzseitigen Teppichaufnahmen nach seltenen Originalen und zahlreichen Textillustrationen 3. Tausend . . . . . Geb. M. 8.—

Wilhelm Bode, Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Mit 100 Abbildungen. 2. Tausend Geb. M. 5.—

Richard Borrmann, Moderne Keramik. Mit 110 Abbildungen. 3. Tausend . Geb. M. 5.—

Adolf Brüning, Die Schmiedekunst. Mit 150 Abbildungen. 2. Tausend . . . . . Geb. M. 6.—

Cornelius von Fabriczy, Medaillen der Renaissance. Mit 180 Abbild. Geb. M. 6.—

Jean Loubier, Der Bucheinband in alter und neuer Zeit. Mit 197 Abbildungen. (Neuester Band) Geb. M. 5.—

Hermann Lüer, Technik der Bronzeplastik. Mit 144 Abbildungen . . . . . Geb. M. 5.—

Ferdinand Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Mit 142 Abbild. 3. Tausend Geb. M. 5.—

Gustav E. Pazaurek, Moderne Gläser. Mit mehreren Farbentafeln nach Tiffany, Köpping, Gallé u. a. und über 140 Textillustrationen. 3. Tausend Geb. M. 6.—

Christian Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Mit 124 Abbild. 2. Tausend Geb. M. 5.—

Die komplette erste Serie der Monographien des Kunstgewerbes (Band 1—10, d. h. sämtliche obige Bände) kostet bei Bezug auf einmal in Leinwand gebunden M. 50.—, in vornehmem Liebhabereinband mit Lederrücken M. 60.—. Illustrierte Prospekte erhält man auf Wunsch in Buchhandlungen oder, wo nicht vorrätig, vom Verlag **Hermann Seemann Nachfolger, Berlin NW. 87, Wullenweberstraße 8, gratis und franko.**

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01430 0798